



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Alles zum ersten Mal wiedergesehen.

Zur Verquickung der Begriffe queer und Performativität und deren
Anwendung in medieninteressierten Beschäftigungen

Verfasserin

Michaela Lutz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Mag. ^a Dr.ⁱⁿ Andrea B. Braidt, MLitt

Einleitung	1
1. Performativität als interdisziplinärer Leitbegriff	6
1.1. Uneindeutige Begriffe: Performance, Performanz und Performativität	8
1.2. Performativität als Perspektive	14
2. Queer: Ein bestimmt unbestimmter Begriff	22
2.1. Zwischen Kanonbildung und Analyseperspektive	33
3. Die Kookkurrenz von queer und Performativität	41
3.1. Die Kookkurrenz der Begriffe queer und Performativität in medieninteressierten Auseinandersetzungen	45
3.2. Konzeptionelle Zusammenführung der Lektüre(n)	52
4. Mediale Grenzgänge:	
Matthew Barneys THE CREMASTER CYCLE (FR, UK, USA 1994-2002)	55
4.1. Medieninteressierte Beschäftigung statt Film/Kinowahrnehmungsanalyse	60
Schluss	89
Anhang	90
Literaturliste	110
Internetquellen	116
Filmografie	118
Abbildungsverzeichnis	120
Kurzfassung	121
Abstract	122
Lebenslauf	123

Einleitung

Programme formen die Realität, indem sie Diagnosen stellen und Therapien empfehlen. Sie prägen Wahrnehmungs-, Beurteilungs- und Handlungsweisen, indem sie Ziele anvisieren und Verfahren bereitstellen, um diese zu erreichen oder ihnen zumindest näher zu kommen. Sie rufen Menschen an, sich als Subjekte zu begreifen und sich in spezifischer Weise – kreativ und klug, unternehmerisch und vorausschauend, sich selbst optimierend und verwirklichend usw. – zu verhalten, und fördern so bestimmte Selbstbilder und Modi der »inneren Führung«. Welche Selbstbeschreibungen zeitgenössischer Gesellschaften implizieren die jeweiligen Stichworte? Welche »Brille« setzt man auf, wenn man die Gegenwart unter der Perspektive des jeweiligen Leitbegriffs beobachtet? Was wird durch diese »Brille« sichtbar, was wird durch sie unsichtbar gemacht? (Bröckling/Krasman/Lemke, 2004, 12)¹

Termini, die durch ihre virulente Anwendung eine unüberschaubare Anhäufung von Bedeutungszuweisungen erhalten, sich dadurch auszeichnen nicht nur diskursmitbestimmend, sondern selbst ‚Systematik(en)‘ zu sein, verheißen weitläufige Felder zu eröffnen, die in ihrer Unerschöpflichkeit versiegen. Aktuelle wissenschaftliche Haltungen plädieren zudem dafür, Konzepte als unbegrenzt zu begreifen, situiert in einem Wechselwirken untereinander und dem konstanten Fluss von Modifikationen. Sich dennoch um Fragestellungen dieser Sujets zu bemühen, setzt meist die Gesetztheit eines ‚Bewusstseins‘ voraus, sich immer nur in Form von Annäherungen, Skizzierungen und Fragmente vorwagen zu können, da ‚allumfassende‘ Ausführungen ‚erfahrungsgemäß‘ die Rahmen jeglicher Arbeit(en) sprengen. Die Entscheidung die Kookkurrenz der Termini queer und Performativität innerhalb film/kino(theorie)interessierter Beschäftigungen ins Zentrum meiner Ausarbeitung zu stellen, begreife ich in Bezugnahme auf Roland Barthes Vorschlag als ein subjektives, interessegeleitetes Betreten, ein diskursives „Hin-und-Her-Laufen.“² Ziel ist es dabei nicht, das Unternehmen Diskursanalyse als vermeintlich konstatierte Praxis einer

¹ Die vorhandenen Hervorhebungen der Originaltexte wurden (wie auch in den hier folgenden Zitaten) beibehalten.

² Für seine ‚Begehung‘ eines Forschungsfeldes auf (Um-)Wegen in fragmentarischer Weise nimmt Barthes in seinem Werk *Fragments d'un discours amoureux* aus dem Jahr 1977 sprachliche Bruchstücke ins Zentrum seiner Skizzierung. Für die Bedeutungszuweisung des Terminus Diskurs verlässt sich Barthes auf die Definitionsmöglichkeiten, die ihm etymologische Betrachtungsweisen anbieten. „Dis-curs – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind »Schritte«, »Verwicklungen.«“ (1984 [1977], 15-16) Barthes selbst nennt seine Beschäftigung in schriftlicher Form eine „Bejahung“ (ibid., 13) des von ihm gewählten Diskurses der Liebe, den er anhand von „Sprache[n] der Liebe“ (ibid., 21) zu skizzieren versucht. „Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft, derart in die Abdrift des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr, als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein.“ (ibid., 15) Zur Anwendung kommen dabei bereits von Konventionen legitimierte und den Diskurs bildende Sprachfiguren, die bestehen, bevor Nutzer_innen sie in Besitz nehmen. „Die Figuren heben sich nach Maßgabe dessen ab, was sich, im Zuge des Diskurses, daran als Gelesenes, Gehörtes, Erlebtes wiedererkennen läßt.“ (ibid., 16) Barthes forciert damit eine Auseinandersetzung aus einer semiotischen Frageperspektive.

Vielzahl methodischer Schemata erneut auf die Probe zu stellen, um sich dem Diskurs ‚Diskurs‘³ anzunehmen. (vgl. Deyer 2002, 9) Die unvermeidliche Fokussierung des zu untersuchenden Gegenstandes fasse ich nicht als eine Einschränkung, sondern vielmehr als ein Angebot eines weiteren Beitrags – in Form eines Bruchstücks⁴ – zu einem Diskurs, den ich als fortwährend gestaltbar beschreiben würde. Aus diesem Grund werden Ausschnitte, Verweise und Sprünge die Modi sein, auf die ich mich in den folgenden Kapiteln stützen werde, um mich einigen Facetten des Themenfeldes anzunähern.

Kapitel 1 und 2 dienen als einführende Darlegungen der Begriffsgeschichte(n) der Termini queer und Performativität, um Einsichten in die Prozessualitäten der Bedeutungskonstitutionen zu gewinnen. Beide Begriffe fluktuieren zwischen differenten semantischen/semiotischen Determinierungen, Zuschreibungen von Einsatzbereichen und Verheißungen der Anwendungen. Zugleich finden sie sich jedoch in einer Unzahl (kon)textueller Setzungen wieder, in denen Autor_innen nicht nur thematische Analogien zwischen den Systematiken queer und Performativität ausmachen, sondern vielmehr die wechselwirkende Bedingtheit der beiden Begriffe betonen.

³ Auf Diskussionen darüber wie Diskurs(e) zu verstehen ist (sind), ob sich das Denken von Grenzziehungen zwischen Einzeldiskursen überhaupt plausibilisieren lässt, oder ob Diskurs immer im Singular verhandelt werden sollte, kann hier nur als Verweis eingegangen werden. Weiterführend dazu sei auf die Arbeiten von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe hingewiesen. Insofern beide den Diskurs an das Element Sprache binden und sich die Artikulation im ‚Außen‘ nicht verwirklicht, wird in diesem Diskurs-Modell ‚alles‘ zum Diskurs. (Vgl. Laclau, Mouffe, 2006 [1985]) Vgl. dazu Smith: „Indem sie das Phantasma der Wiederentdeckung einer unterdrückten Natur und einer Außenposition zu repräsentationaler Politik zurückweist, hallt bei Butler Laclau/Mouffes Insistenz nach, daß es nichts außerhalb des Diskursiven gibt. Statt Utopien vorzuschlagen, die unweigerlich ausschließende Effekte hätten, argumentieren Laclau, Mouffe und Butler, daß der Moment der letzten Herausforderung zur Identifikation unendlich verschoben ist.“ (1998, 231)

⁴ In seiner selbstaufgelegten Fragestellung wie Filmtheorie (noch) zielführend angewendet werden kann, bietet Noël Carroll den Vorschlag an, sich innerhalb der Analyse überschaubaren Fragestellungen zu widmen. Vgl. dazu: „Film theorizing [...] should be piecemeal. But it should also be diversified. Insofar as theorists approach film from many different angles, from different levels of abstraction and generality, they will have to avail themselves of multidisciplinary frameworks. Some questions about film may send the researcher toward economics, while others require a look into perceptual psychology. In other instances, sociology, political science, anthropology, communications theory, linguistics, artificial intelligence, biology, or narrative theory may provide the initial research tolls which the film theorist requires in order to begin to evolve theories of this or that aspect of film.” (ibid., 13) Sowie: „Sometimes the driving theoretical questions need to be redefined; sometimes they need to be broken down into more manageable questions; sometimes these questions need to be recast radically. And all this requires a free and open discursive context, one in which criticism is not the exception, but the rule.” (Carroll, 2005, 14-15)

Dass sich hier die Vorstellungen eines „Ringens um Bedeutung“ innerhalb einer „Politik der Wörter“⁵ (ibid., 9), sowie Bedeutungselastizitäten unter dem Vorzeichen poststrukturalistischer⁶ Haltungen (Pias 2003, 277) auftun, soll durch meine Ausführung keine wiederholte Markierung erhalten. Begriffe, Dichotomien, Differenzen, Dualismen, Kategorien, Konzepte, Leitdifferenzen⁷ und Modelle verstehe ich als „wirklichkeitsstrukturierende Elemente theoretischer Auseinandersetzungen“ (Weber 2003, 337 ff.), die mitunter die Funktion erfüllen Diskussionen zu leiten. Mein Interesse richtet sich weniger auf die jeweilige Produzent_innenmotivation der analysierten Texte, als vielmehr welche Wirkungsbereiche durch die Zusammenführung der ‚Materialien‘ eröffnet werden. (Vgl. Jäger 2001, 173) Diese Vorgehensweise gründe ich auf dem Verständnis, dass die Begegnung von Wörtern in den jeweiligen (Kon)texten ein ‚In-Beziehungtreten‘ der jeweiligen Bedeutungszuweisungen evoziert.⁸ „Zwar können Texte anders interpretiert werden, das bedeutet aber nicht, dass sie gänzlich offen sind. Da in allen Texten stets ein bestimmter Gestaltungswille seitens der Produzenten angelegt ist, existieren durchaus Grenzen der Interpretation.“ (Renger 2003, 172) Für das Nebeneinanderlesen dieser von mir im Vorfeld ausgewählten Texte scheint mir die Ausarbeitung intertextueller Momente als eine vielversprechende

⁵ Vgl. dazu: Struggling over words is one of the most immediate, practical, day-to-day forms of what may be broadly characterized as left cultural politics. They are at one end of a continuum that includes attention to presentation across the board, the now widely granted centrality of identity as a basis for activity, ideologically inflected reviewing of the arts and the increased stress on the role of consciousness and culture in our general understanding of why and how things are as they are and how to change them. [...] Words come trailing clouds of connotation that are very hard to shake off.” (Deyer [1993] 2002, 6ff.)

⁶ Produkte und Schaffende sind nicht nur Prozessen ausgeliefert, die zumeist über sie hinausweisen, sondern werden zudem vielfach philosophisch paradoxen ‚Sphären‘ zugeordnet, die keine Klärung über die Provenienz von Bezeichner oder Bezeichnetem anbieten. „Der Mensch wird nicht länger als Zentrum, als Ursprung von sprachlichen Äußerungen und als Urheber und Schöpfer aller Dinge gesehen, sondern ist in größere Strukturen eingebettet, die er zwar erkennen und wahrnehmen, jedoch nicht beherrschen kann. Diese Auffassung des menschlichen Subjekts wird verständlicher, wenn man das poststrukturalistische Modell von *Sprache* näher betrachtet. Dieses Modell geht davon aus, dass Vorstellungen und Dinge nicht durch Sprache *repräsentiert* bzw. *abgebildet* werden (d.h. Sprache bezeichnet nicht etwas real Existierendes), sondern dass die Vorstellungen und Dinge erst durch Zeichen, Symbole und Wörter *hervorgebracht* werden. Der Poststrukturalismus geht davon aus, dass es keine sprachunabhängige Gegenständlichkeit und Wirklichkeit gibt – das gilt auch für das Subjekt, das keine Autonomie besitzt, sondern abhängig ist von der Sprache, in der es wahrnimmt. (Burtscher-Bechter 2004, 259- 260)

⁷ Leitdifferenzen sind binäre Schematismen, die den Beobachtungsradius einer jeweiligen Theorie definieren und begrenzen. [...] Die Diskussion, ›woher‹ diese Leitdifferenzen selbst kommen, ob sie theorieintern begründet und gerechtfertigt werden können, oder sich aber einer Letztbegründung entziehen, kann wiederum nur erkenntnistheoretisch entschieden werden. Die Leitdifferenzen können also entweder als Voraussetzungen (im wörtlichen Sinne: als Setzung im Voraus) begriffen werden, die sich der Reflexion innerhalb der Theorie letztlich entziehen; oder aber sie werden durch die Theorie selbst logisch ›eingeholt‹“ (Weber 2003, 338)

⁸ Jäger empfiehlt in diesem Zusammenhang die Interpretation der Autor_innenmotivation nicht auf ihre Nützlichkeit hin anzuwenden, um Analogien mit anderen diskursiven Materialien herzustellen, sondern sie sollte „ausschließlich [zu] dem Zweck, Wirkungen des Diskurses insgesamt zu erfassen“ (Jäger, 2001, 173) dienen.

Methode der Analyse. Konstruktionen von Analogien von hier nach dort zu überführen ist dabei weniger mein Ziel, als vielmehr eine Darlegung der Art und Weise wiederzugeben, wie sich Texte begegnen und inwieweit sie damit Diskurs(e) formen. Die Entscheidung darüber, ob sich an den einzelnen Stellen ein Konformgehen der Argumentationen einstellt, sich Bedeutungsähnlichkeiten und –unterschiede ergeben, oder ob sich argumentative Widersprüche von Textstellen ergeben, soll mitunter auch den Rezipient_innen dieser Arbeit vorbehalten bleiben.

Die im dritten Kapitel angebotene film/kinotheorieinteressierte Beschäftigung formt sich durch die Analyse ausgewählter Texte, die von den jeweiligen Autor_innen im Zuge einer „Durchdringung“⁹ (Elsaesser/Hagener 2007, 20) ihrer Film-, Kino- und Theorieerfahrung erstellt wurden und sich dabei für die Zusammenführung der Termini queer und/oder Performativität, sowie Film und/oder Kino entschieden haben. Durch diese Verschaltung debattiere ich Film, Kino und Text als Medien zwischen differenten formgebenden Theoriebildungen wie Semiotik, Feminismus, Cultural Studies, (Post)strukturalismus, Konstruktivismus und Queer Theory. Theoretische (Leit)differenzen wie Produktion/Rezeption¹⁰, Text/Kontext, Form/Medium, Encoding/Decoding, Signifikant/Signifikat¹¹ werden mir als ‚Ordnungsstifter‘ ermöglichen, Perspektiven einzunehmen. (Vgl. Weber 2003, 338)

Die Sichtweise, Medien fluktuierend, prozesshaft und in einer wechselwirkenden Bedingtheit in Form der gegenseitigen Zitation [Wiederholung mit „transformatorische[m] Aspekt“ (Seier 2007, 138)] zu begreifen, birgt das Potential in sich, sie als zu untersuchenden ‚Gegenstand‘ wieder ins Blickfeld zu rücken. Der postulierten Deutungsoption queer die Funktion des Beschreibens abzusprechen, stellt

⁹ „Und zwar weniger im Sinne einer »Anwendung« als einer gegenseitigen Durchdringung: als ein Nachdenken darüber, wie Filme die Arbeit der Theorie weiterführen und umgekehrt. Denn viele zeitgenössische Filme muten an, als würden sie avancierte Theoriepositionen kennen und auch auf dem Feld der theoretischen Betrachtung ernst genommen werden wollen.“ (Elsaesser/Hagener 2007, 20-21)

¹⁰ Diese an klassische medienwissenschaftliche Begriffe anschließende Differenz (Kommunikator bzw. Produzent versus Rezipient bzw. Konsument) wird nicht nur oftmals als grundsätzlich reversibel gedacht (jeder Konsument ist auch ein Produzent), sondern durch die Hereinnahme der (semiotisch verstandenen) Text-Ebene wird auch die dualistische Beobachtungssituation perspektivisch erweitert. (Weber, 340)

¹¹ Die arbiträre Bindung, wird in der Leitdifferenz „Signifikant/Signifikat“ (Vgl. Saussure 1967, [1916], 77) innerhalb der Theoriebildung der Semiotik diskutiert. Das Modell des Zeichens, dient als ein ‚Dazwischen‘, „wodurch die Leittdifferenz in einem >dritten Glied< zusammengeführt wird.“ (Weber 2003, 228). Sowie: Das Zeichen, verstanden als „eine Relation von Elementen, es ist keine Entität, es ist nicht natürlich vorhanden und wird im Zeichenprozess erst konstituiert. In einer ersten Annäherung kann das Zeichen als Relation des *renvoi* (des Verweises) gesehen werden – etwas (ein Zeichenträger) steht für etwas anderes.“ (Withalm 2003, 136)

eine Schwierigkeit dar, den Begriff innerhalb des Schreibens mit¹²/über Film wieder in die Debatten miteinzubringen und bedarf einer gesonderten Auseinandersetzung. Ich werde mich dabei auf Judith Butlers Vorschlag berufen, deren Anwendung von queer sich unter anderem auf die Analogiebildung der Begriffsgeschichte bezieht. In der Zusammenführung der unterschiedlichen theoretischen Positionen, erhoffe ich mir eine produktive Anwendungsmöglichkeit der Termini queer und Performativität innerhalb filmtheorieinteressierter Beschäftigungen zu erarbeiten. Matthew Barneys *THE CREMASTER CYCLE* (FR, UK, USA 1994-2002), dessen Wirkung sich m. E. vornehmlich dadurch auszeichnet Bedeutungselastizitäten zu provozieren, soll mir als Denkanstoß für eine mögliche Anwendung der Verquickung der Konzepte zu queer und Performativität dienlich sein.

¹² Eine derartige Anregung offerieren Thomas Elsaesser und Malte Hagener im Klappentext ihres Buches *Filmtheorie zur Einführung*. Vgl. dazu: „Diese Einführung ist keine Fortschrittsgeschichte des Films, der Filmtheorie oder Filmtechnik. Sie zeichnet eine Entwicklung nach, in der der Film dem Zuschauer mehr und mehr auf den Leib rückt, und lädt dazu ein, mit den Filmen, statt lediglich über sie nachzudenken.“ (2007, Klappentext)

1. Performativität als interdisziplinärer Leitbegriff

Beinahe schematisch beziehen sich die hier angebotenen einleitenden Worte zum Performativitätsbegriff auf die Referenz John Langshaw Austin und ferner auf die gedruckte Form seiner im Jahr 1955 in Harvard vorgetragenen zwölf Vorlesungen, die mit dem Titel *How To Do Things With Words* überschrieben und erstmals (posthum) 1962 veröffentlicht wurden.¹³ Austins Erörterung seiner Begriffsbestimmung weist darauf hin, dass dieser Konzeption das Verständnis eines Wechselverhältnisses von Handeln und Sprache vorangeht.

Der Name stammt natürlich von »to perform«, »vollziehen«: man »vollzieht« Handlungen. Er soll andeuten, daß jemand, der eine solche Äußerung tut, damit eine Handlung vollzieht – man faßt die Äußerung gewöhnlich nicht einfach als bloßes Sagen auf. [...] Das Äußern der Worte ist gewöhnlich durchaus ein entscheidendes oder sogar *das* entscheidende Ereignis im Vollzug der Handlung, um die es in der Äußerung geht [...]; aber es ist alles andere als üblich (wenn es überhaupt vorkommt), daß *nur* das Äußern der Worte nötig ist, wenn die Handlung vollzogen sein soll. Ganz allgemein gesagt, ist es immer nötig, daß die *Umstände*, unter denen die Worte geäußert werden, in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten *passen*, und es ist sehr häufig nötig, daß der Sprecher oder andere Personen *zusätzlich* gewisse *weitere* Handlungen vollziehen – ob nun »körperliche« oder »geistige« Handlungen oder einfach die, gewisse andere Worte zu äußern. (Austin, 2007, [1962] 30-31)

Diese Darstellung des Performativen im sprachwissenschaftlichen Kontext, die Austin entlang angeführter Beispiele¹⁴ skizziert, geht „weniger aus einer [...] Bestimmung als aus ihrer Verwerfung hervor.“ (Seier 2007, 45) „Austin führte nämlich den Begriff in der ersten seiner Harvard-Vorlesungen [...] ein, nur um ihn in der achten wieder zu verwerfen.“ (Sedgwick 2005, 15) Austins Unternehmung „konstative“ von „performativen“ Äußerungen zu unterscheiden wird durch die Theorie der Sprechakte, innerhalb derer Austin „lokutionären, illokutionären und perlokutionären Akte“ (Austin 2007, 27ff.) unterscheidet, abgelöst. Dieses Modell beschreibt nach Wirth einen „Aspekt des Handelns“ (Wirth 2003, 13), der als Charakteristik in jeder Äußerung lokalisiert werden kann.

Aus dem ursprünglichen Projekt, eine Liste explizit performativer Verben zu erstellen, wird [...] eine Liste der illokutionären Funktion, d. h. der *illocutionary force* von Äußerungen. Das hat zur Folge, daß die expliziten Performativa qua institutionelle Sprechakte nur noch eine Sonderklasse im Rahmen einer allgemeinen Theorie der Illokution bilden. (ibid.)

¹³ Ich beziehe mich im Folgenden auf die übersetzte Neuauflage von 2007.

¹⁴ Als Beispiele nennt Austin u.a.: „Ich teile dir mit“, [...] „Ich verspreche dir“, [...] „Ich warne dich“ [...] „Ich taufe“ [...] „Ja (sc. ich nehme die hier anwesende XY zur Frau)“ [...] „Ich vermache“, [...] „Ich wette“. (Austin 2007, 10-29)

Die daran anknüpfende Konsequenz unterscheidet Äußerungen nach ihren Setzungen, als gelungene oder misslungene Sprechakte. (Vgl. *ibid.*, 19) Wie am Beispiel des Jawortes innerhalb der Heiratszeremonie soll dargestellt werden, dass performative Äußerungen keine „logisch-semanticen Wahrheitsbedingungen haben. Ihre Bedeutung läßt sich daher nicht mit Bezug auf ihren Wahrheitswert, sondern nur mit Bezug auf ihre Gelingensbedingungen bestimmen.“ (*ibid.*, 10)

In einer *ganz besonderen Weise* sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre von der *Auszeehrung* [*etiolation*] der Sprache. All das schließen wir aus unseren Betrachtungen aus. (Austin 2007, 43-44)

An dieser von Austin gesetzten Prämisse verschalten sich unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten innerhalb der Rezeption.¹⁵ Einerseits wird diese Darlegung vielfach dahingehend gedeutet, Austin würde konzeptionelle Unterschiede zwischen der theatralen Aufführung, der Performance, und dem Performativitätsbegriff markieren¹⁶, andererseits findet sich diese Stelle in zitierter Form wieder, wenn Wechselwirkungen und Zusammenhänge der beiden Termini dargestellt werden sollen.¹⁷ (Schumacher 2002, 386)

¹⁵ Als Beispiel sei auf Eve Kosofsky Sedgwick's Ausführung verwiesen. Vgl. dazu: „Der Bogen zwischen der theatralen und der dekonstruktiven Bedeutung von »performativ« scheint sich zwischen zwei Polen zu spannen, an deren einem Ende die Extraversion des Schauspielers und an deren anderem Ende die Introversion des Signifikanten liegt.“ (2003, 15)

¹⁶ In diesem Zusammenhang vgl.: „Austin als Konventionalist, [...] glaubt, den parasitären Gebrauch der Sprache deshalb [...] aus seiner Untersuchung ausschließen zu können, weil es sich um eine »zusätzliche« Form des Gebrauchs handelt, die über den normalen, konventionalen Gebrauch hinausgeht. Austin geht davon aus, daß eine eindeutige Unterscheidung zwischen normalem und parasitärem Gebrauch möglich ist, weil nach seiner Auffassung die notwendigen Bedingungen der konventionalen Prozeduren gleichsam einen internen konventionalen Rahmen ihrer wirksamen Anwendungskontexte etablieren. Diese durch den Verwendungskontext quasi automatisch definierten und etablierten Konventionen sollen eine Kontrollfunktion ausüben, welche die Unterscheidung zwischen in der »wirklichen Welt« und »auf der Bühne« gemachten Äußerungen als Rahmenbedingungen implementiert.“ (Wirth 2002, 22); Andrea Seier betont, dass Austin in gewissem Sinne jene Unterscheidung vorwegnimmt, die Butler in ihren späteren Publikationen – jedoch mit einer Perspektivenverschiebung – aufnehmen wird. Vgl. dazu: „Mit dieser Ausschlussgeste betont Austin, dass Performativität mit theatraler Performance nur wenig zu tun hat.“ (2007, 49)

¹⁷ Indem Mersch die Anschauung eines stetigen ‚Austauschs‘ beider Schemata vorzieht, gelingt es ihm konzeptionelle Gemeinsamkeiten hervorzuheben und „Handlungen, seien sie in einer Kommunikation als Sprechakte oder im Kunstkontext als eine Performance oder eine Aktion vollzogen“, in der gemeinsamen Prozessualität des Terminus „Akt“ einer Zusammenführung auszusetzen. (Mersch 2004, 55) „Jede Handlung stellt sich selbst aus, führt sich vor, *zeigt sich*; [...] er [der Akt] gibt sich ebenfalls in dem Sinne preis, als dass *sich* der Handelnde in ihr selbst preisgibt und seine Handlungen gleichermassen (sic!) *körperlich* präsent macht, wie er durch sie angreifbar wird. Der Körper handelt, er «spricht» im Akt mit. [...] Der «Aufführungsscharakter» einer Handlung, seine spezifische Präsenz, die mit dem Begriff des Performativen konnotiert ist, hängt daran. (*ibid.*, 55-56)

Doch vor allem lenkte Austin mit seinen Ausführungen „die Aufmerksamkeit auf den unmittelbaren Konnex zwischen Sprechen und Handeln, soweit das Gesagte selbst ein Akt ist, der Tatsachen setzt oder Konsequenzen zeitigt.“ (Mersch 2004, 49) Das Äußern – der Vollzug – bedingt die Systematik.¹⁸ „Nicht die linguistische Beschaffenheit bestimmt die Äußerung in ihrer Bedeutung, sondern vielmehr die Weise, in der sie zum Einsatz kommt.“ (Seier 2007, 46) Das Sammelbecken verschiedener Deutungsoptionen erlaubt es Nutzer_innen aus unterschiedlichen theoretischen Teilbereichen auf den Performativitätsbegriff zurückzugreifen, wodurch er eine Bedeutungserweiterung erfuhr. Austins Entwurf zur Theorie der Sprechakte wird vielfach als Referenz herangezogen, um darzustellen, dass der Begriff der „Performativität kein linguistisches Problem ist und somit über ihren eigenen Kontext hinausweist.“ (ibid., 45) Für Dieter Mersch bleibt im „inzwischen klassisch gewordenen Ansatz der Sprechakttheorie von Austin über John R. Searle bis zu Jürgen Habermas und anderen [...] der Akt *als Akt* eigentümlich unterbelichtet“, insofern der „Handlungscharakter der Sprache“ nur für den „Bedeutungsvollzug der Rede“ funktionalisiert wird. (Mersch 2004, 49)

Die Sprechakttheorie erweist sich damit in erster Linie als eine Bedeutungstheorie, nicht eigentlich als eine Handlungstheorie; sie rückt weiterhin die Semantik ins Zentrum, insofern das Performative vor allem den pragmatischen Modus des Bedeutens meint, [...] nicht den praktischen Status der Rede selbst. (ibid.)

Über die Philosophie der 50er, die Literaturwissenschaft der 80er bis hin zu den Gender Studies der 90er durchläuft der Begriff unterschiedliche Stadien der Spezifikation, der Verallgemeinerung und schließlich der Neu-Ordnung. (Seier 2007, 48)

1.1. Uneindeutige Begriffe: Performance, Performanz und Performativität

In ihrem Text „Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*“, der erstmals 1993 in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* publiziert wurde, führt Eve Kosofsky Sedgwick Verwendungszwecke an, die dem Performativitätsbegriff in unterschiedlichen Feldern zuteil werden.¹⁹ Im Zuge dieser analytischen Gegenüberstellung von Teilbereichen besetzt Sedgwick den Terminus mit der Charakteristik des Paradoxons. (Vgl. Sedgwick 2005, 15)

¹⁸ Vgl. dazu: „Die ‚ursprünglichen Performativa‘ sind – als spezifische Gruppe von Verben, mit denen etwas getan wird, wenn sie geäußert werden wie Gratulation, Schiffstaufe etc. – zu unterscheiden von der Performativität als einen grundsätzlichen Aspekt von Äußerungen.“ (Seier, 2004. S. 47). Sowie: „Abgeleitet von to perform“ verbirgt sich hinter dieser Konzeption die Vorstellung von Sprache als Handeln.“ (Vielhauer 1999, 57)

¹⁹ Ich beziehe mich in meiner Ausführung auf die im Jahr 2005 im Sammelband *Outside: Die Politik queerer Räume* erschienene, übersetzte Version. Auf die in diesem Text angebotene Zusammenführung der Begriffe queer und Performativität gehe ich im Kapitel 3, S.41-45 dieser Arbeit näher ein.

Der Ausdruck »performativ« besitzt gegenwärtig die Autorität zweier ganz unterschiedlicher Diskurse, des Theaters auf der einen und der Sprechakttheorie und Dekonstruktion auf der anderen Seite. [...] In einem dekonstruktiven Sinn signalisiert Performativität Absorption; in der Umgebung der Bühne dagegen ist das Performative das Theatrale. [...] In einem Text wie Loyotards *Das postmoderne Wissen* wird mit »Performativität« eine Extremform von so etwas wie *Effizient* [...] bezeichnet, während für die dekonstruktive »Performativität« im Sinne Paul de Mans oder J. Hillis Millers gerade die Entkoppelung von Ursache und Wirkung, von Signifikant und Welt, charakteristisch zu sein scheint. (ibid., 14-15)

In ähnlicher Weise plädiert auch Dieter Mersch dafür, den Begriff als paradoxes ‚Nicht-Kategorisierbares‘ zu fassen.²⁰ Diesen Umstand wertet er als positiv, insofern sich für ihn daraus die „außerordentliche Brisanz und Sprengkraft“ des Terminus speisen. (Mersch 2004, 58) Das Kernstück der Definition des Performativen bilden bei Mersch erneut Modi, die auf ein Hin- und Verweisen, sowie das ‚Ausstellen‘ von Prozessualitäten ausgerichtet sind.

Entsprechend wären die Strukturen sozialer oder kultureller Praxis, die Kommunikation und auch der künstlerischen Aktion, die sich dieser Ambivalenz, dieses chronischen Un-Heils vielleicht am entschiedensten bewusst ist und sich ihrer bemächtigt, entgegen Austin, Searle oder Habermas nicht von ihrem »Gelingen«, dem möglichen Konsensus her zu entschlüsseln, sondern von der Kluft, der Differenz. (ibid.)

Um eine Verschaltung der Begriffe Performance und Performativität bemüht sich Erika Fischer-Lichte wenn sie Theater als „performative Kunst *par excellence*“ (Fischer-Lichte 2002, 286) begreift. Ein Ansatzpunkt, den sie an der theatergeschichtlichen Entwicklung der Performance-Kunst festmacht, insofern für sie durch diese Entwicklung „Handlungsvollzüge“ (ibid.) wieder ins Blickfeld der Rezeption gerückt wurden. Fischer-Lichte strukturiert ihre Konzeption mittels zweier Funktionen, die sie mit den Termini referentiell und performativ voneinander unterscheidet.

Während die referentielle Funktion auf die Darstellung von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen etc. bezogen ist, richtet sich die performative auf den Vollzug von Handlungen – durch die Akteure und zum Teil auch durch die Zuschauer – sowie auf ihre unmittelbare Wirkung. (ibid., 279)

Die europäische Theatergesichte beschreibt und begreift Fischer-Lichte als die Geschichtlichkeit eines Vollzugs von „Umstrukturierungen und Neubestimmungen

²⁰ Vgl. dazu: „Denn er verweist inmitten des Bedeutungsgeschehens auf ein Uneinholbares, ein *Nichtdeutbares*. Deswegen ist von Duplizität, von Chiasmus die Rede, denn das Symbolische, die Darstellung oder auch die Repräsentationen beruhen auf zwei sich widersprechenden Bedingungen: (I) dem *Sinn*, wie er durch ihre Struktur oder Grammatik evoziert wird, und (II) dem, was der Sinn, um Sinn zu sein, um als solcher funktionieren zu können, gleichzeitig ausschließen muss: das Ereignis seiner Setzung, seine Faktizität, seine Materialität und Präsenz - also das, was den Sinn in einem gewissen Sinne mitkonstituiert, was er folglich mitführen muss, aber nicht mit ausdrücken, nicht mitsagen kann.“ (Mersch 2004, 58)

des Verhältnisses zwischen beiden Funktionen.“ (ibid.) „Indem die Artefakte in Handlungsvollzüge aufgelöst wurden, verschoben sich zugleich die Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten.“²¹ (Fischer-Lichte 2002, 286) Die Umstrukturierung der Funktionen sieht sie insofern gegeben, als dass die „referentielle Funktion“ die „performative Funktion“ in Abhängigkeit zu ihr setzt und damit Möglichkeiten einer „Bedeutungsattribution“ in Aussicht stellt. (Fischer-Lichte 2002, 281). „Der in diesem Kontext entwickelte Begriff der Performativität basiert auf der problematischen These einer Ablösung des *linguistic turn* durch den *performative turn* in Kultur und Kulturwissenschaft.“ (Seier 2007, 58) Damit rückt Fischer-Lichte die Rezeptionshaltung und daran knüpfend, die Position der Rezipient_innen in den Fokus ihrer Untersuchung.²²

Er [der Zuseher] erhielt die Möglichkeit, wahrnehmend über die Bedingungen seiner Wahrnehmung zu reflektieren [...] Im Mittelpunkt des Interesses stand hier nicht Zuschauen als Handeln. Die Betonung des Performativen, das aus ihr resultierende neue, spannungsvolle Verhältnis zwischen referentieller und performativer Funktion eröffnete also dem Zuschauer Spiel- und Freiräume um völlig neue Arten der Wahrnehmung zu erproben.“ (Fischer-Lichte 2002, 285)

Das ‚Ausstellen‘ und ‚Auf-die-Bühne-bringen‘ der einzelnen Handlungsvollzüge evoziert bei den Rezipierenden – so dieser These folgend – einen Rückverweis auf die Referenz und lädt diese nicht nur mit Bedeutungen auf, sondern lassen die „Grenzen zwischen Fiktion und Realität fließend werden.“ (Seier 2007, 58)

Denn es konstituiert sich durch das Zusammenspiel eben jener Faktoren, die aus meiner Sicht die Performance als modelbildend und den Begriff des Performativen als einen Schlüsselbegriff erscheinen lassen: eine spezifische Art der Raumwahrnehmung, ein besonderes Körperempfinden, eine bestimmte Form von Zeiterlebnis sowie eine neue Wertigkeit von Materialien und Gegenständen. Es konstituiert und manifestiert sich hier eine bestimmte Weise des leiblichen In-der-Welt-Seins, das schöpferische Prozesse der Gestaltung und Umgestaltung fokussiert, in denen es die Performanz ist, über die man zur Referenz gelangt. D.h. die Generierung von Bedeutungen erfolgt in Abhängigkeit von den Veränderungen, die durch wirklichkeitskonstituierende Handlungen – sich-Bewegen, Sprechen, Wahrnehmen – hervorgebracht werden. (Fischer-Lichte 2002, 289)

²¹ Vgl. dazu: „Es [diese Ablösung] verwischte die Grenzen zwischen den Künsten, indem es für alle den performativen Modus nicht nur dominant setzte, sondern als geradezu konstitutiv auswies. Das Verhältnis zwischen Theater und den anderen Künsten wurde so grundsätzlich neu bestimmt.“ (Fischer-Lichte 2002, 288)

²² Vgl. dazu: „Damit waren neue Bedingungen für das Zuschauen geschaffen. Denn der Zuschauer sah sich wohl kaum aufgefordert, nach vorgegebenen zusammenhängen Bedeutungen zu suchen und sich abzumühen, in der Aufführung konsistent formulierte Botschaften zu entschlüsseln. Statt dessen eröffnete sich ihm die Möglichkeit, die vor seinen Augen und Ohren ablaufenden Aktionen als Material zu betrachten und die Art ihres Vollzugs zu beobachten oder auch den einzelnen Handlungen Bedeutungen beizulegen, die ihm aufgrund seiner spezifischen Wahrnehmungsmuster, Assoziationsregeln, Erinnerungen, Diskurse u.a. einfielen. Zuschauen wurde so seinerseits als Tätigkeit, als ein Handeln bestimmt und in den Blick gebracht.“ (Fischer-Lichte 2002, 281)

Innerhalb dieses Gedankenmodells vollzieht sich eine „Engführung von Performance und Performativität“, sowie die „Verschaltung von Performativität und Selbstreferentialität“ (Seier 2007, 59) Wie auch Mersch betont,

geht es in erster Linie um den Aktcharakter selbst, um das Erscheinenlassen der Prozessualität von Handlungen, um ihren einmaligen Gebrauch, ihre gewissenhafte Ausführung, ihre Selbstaussstellung, wie ebenso um ihren Überschuss, ihre arbiträren Wirkungen und Bruchstellen. (2004, 49)

Basierend auf der Vorstellung Sprache präsentiere sich in reflexiver Weise ‚selbst‘, definiert Dieter Mersch eine Charakteristik, die als ‚agierendes‘ Surplus in Äußerungen durchschimmert.

Ging es den linguistischen Performativitätstheorien ausschließlich um die Analyse der Grammatik des Performativen - und legten damit weiterhin, geht man von der Saussureschen Unterscheidung zwischen *langue* und *parole* aus, das Hauptgewicht auf die Ordnung, die Struktur und mithin auf die Form - enthüllt statt dessen die <Ästhetik des Performativen> die buchstäbliche An-Archie des Praktischen, ihr Bruch mit der Ordnung. Folglich arbeitet sie auf der Schwelle, operiert mit Überraschungseffekten, mit Paradoxa und Inversionen, die das Moment des Performativen in dem Maße erfahrbar machen, wie sie die Handlung destabilisieren und den Akt als Akt prekär erscheinen lassen. (ibid., 52)

Damit differenzieren sich die Ansätze Fischer-Lichtes und Mersch von jenem Butlers, insofern darin die Setzung von Performativität gleichbedeutend wird mit Selbstreferentialität.²³ Judith Butler schließt in ihren Überlegungen in ihrer erstmalig 1993 erschienen Arbeit *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*²⁴ zum Performativitätsbegriff den Terminus des Theatralen mit ein. Ihr Konzept nach den Verfahren Zitation, Wiederholung, Resignifikation speist sich unter anderem aus ihrer Austin/Derrida-Rezeption. Die Kritik an der Sprechakttheorie – wie sie unter anderem von Jaques Derrida aufgenommen wurde, stellt die Unterscheidung der Kontextsetzungen und die daran gekoppelten Konsequenzen des ‚Gelingens‘ oder ‚Scheiterns‘ von Sprechakten in Frage. Austins angeführtes Beispiel wird von ihm als Verweis auf „die Bedingung der Möglichkeit eines jeden Zeichengebrauchs“ (Wirth 2002, 19) hin gelesen. In den Fokus der Untersuchung rückt Derrida die Funktionsweise des Zitats. „Das von Derrida an die Sprechakttheorie herangetragene Problem der Iterierbarkeit als Zitierbarkeit wird dadurch virulent, daß er den Performanzbegriff mit dem Schriftbegriff

²³ Vgl. dazu: „Was außer Acht gelassen wird ist, dass in der performativen Selbstreferenzialität Referenz und Performanz zusammenwirken. [...] Dieses Zusammenfallen hatte Butler mit der (etwas irreführenden) Formel »dramatisch und nicht-referentiell« beschrieben. Das Performativ ist zwar nicht-referentiell in dem Sinne, dass es nicht auf eine vorgängige Gegebenheit verweist, die in sich schon abschließend, vorsprachlich vorhanden wäre. Aber es verweist eben gerade nicht nur auf sich selbst, sondern auf sich selbst in Abhängigkeit einer vorangegangenen Bedeutung.“ (Seier 2007, 60)

²⁴ Ich beziehe mich im Folgenden auf die übersetzte Neuauflage von 1997.

kurzschließt.“ (ibid.) Verstanden als Zeichen weisen Zitate eine Struktur auf, die es Nutzer_innen erlaubt sie innerhalb verschiedener Kontexte zu setzen, aus anderen herauszulösen, um wiederum andere Kontexte neu zu formen. (Vgl. ibid.)

Auch der alltägliche Sprechakt kann nur gelingen, so Derrida, insofern er eine Wiederholung einer konventionellen Prozedur darstellt. Die Schiffstaufe, die Eröffnung einer Sitzung, die Gratulation werden als sprachliche Handlungen nur plausibel, insofern sie an bereits vorhandene Konventionen anknüpfen und diese wiederholen.“ (Seier 2004, 47)

Damit zeigt Derrida auf, dass Austins „Ausschluß des Zitierens, der auch den Ausschluß des Theatralen impliziert, aus der Perspektive der Sprechakttheorie haltlos ist.“ (Schumacher, 387) „Derrida [vertritt] die Position, daß die Fiktion wie die Alltagssprache, die erwähnte wie die verwendete Sprache gleichermaßen durch die Dynamik der iterativen Bewegung bestimmt werden.“ (Wirth 2003, 20)

Für Derrida sind sprachliche Signifikanten nicht mehr festen Signifikaten zugeordnet, sondern unterliegen einem ständigen Prozess innerer Differenzierung, Entzweigung und gegenseitiger Ersetzung. D.h., Zeichen sind einer andauernden Bewegung zwischen Bedeutungsherstellung und Bedeutungsauslöschung unterworfen. [...] Indem er die Zitathaftigkeit jeden Sprachgebrauchs zum Standard erklärt, verschiebt Derrida die Perspektive von der Sprecherintention auf die kulturellen Konventionen, welche die Möglichkeit, Sprechakte durchzuführen, garantiert.“ (Seier 2007, 50)

Dieser Ansatz verfolgt nicht länger die Absicht die „Iteration (das Zitat) von der Nicht-Iteration (dem alltäglichen Sprachgebrauch) zu unterscheiden, sondern vielmehr unterschiedliche Formen der Iteration, sozusagen eine Typologie der Iterationsformen zu untersuchen.“ (ibid.)

In dem von Butler herangezogenem Beispiel der Konstitution geschlechtlicher Identitäten markiert sie einen klaren Unterschied zwischen der Performance, dem „darstellerischen Realisieren [*performing*] geschlechtlicher Normen und der performativen Verwendung des Diskurses.“²⁵ (Butler 1997, 318) Während Erstes frei wählbar ist (ibid. 321), drängt sich bei Zweitem das „zwangsweise Zitieren einer Norm, einer Norm, deren komplizierte Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Disziplin, der Regulierung [und] des Strafens“ (ibid., 319), auf.²⁶

Wo ein »Ich« vorhanden ist, das sich äußert oder spricht und damit eine Wirkung im Diskurs erzielt, da ist zuerst ein Diskurs, der dem »Ich« vorhergeht und es ermöglicht und in der Sprache die zwingende Stoßrichtung seines Willens bildet. Deshalb gibt es kein »Ich«, das hinter dem Diskurs steht und seine Volition oder seinen Willen durch den Diskurs vollstreckt. Das »Ich« entsteht vielmehr nur dadurch, indem es gerufen

²⁵ Vgl. dazu: „Gerade weil der Begriff des Performativen aber durch die „Doppeldeutung von >dramatisch< und >nicht-referentiell< «gekennzeichnet ist, besteht sie auf Differenzierung. (Schuhmacher 2002, 391-392)

²⁶ Vgl. dazu: „Performativität ist also zwanghaft und der Zwang performativ. Beide sollen weder Subjekte schaffen noch Subjekt-Handlungen, sondern sie (,lediglich‘?, oder doch: ausschließlich?, vor allem?) in Erscheinung treten lassen“. (Wagner 2006, 171)

wird, benannt wird, angerufen wird, um den Althusserschen Ausdruck zu verwenden, und diese diskursive Konstituierung erfolgt, bevor das »Ich« da ist. (ibid., 310)²⁷

Diese Neudeutung verschiebt den Fokus von der – noch von Austin bestehenden – Bedingung, die sich auf die Intension des Sprechers beruft, zu jenem „Fokus auf die sozialen Konventionen, die den einzelnen Sprechakt umgeben.“ (Seier 2004, 48) (ibid., 47) Diese Skizzierung verortet Individuen in eine Umgebung konstruierter Machtstrukturen, die ein ‚Außen‘ weder gestaltbar noch denkbar machen und bereits über das „Ich“ hinausweisen. „Im Gegensatz zu individualistisch-voluntaristischen Inszenierungen liegt die Betonung bei ihr [...] auf dem Akt des zwanghaften Wiederholens reglementierender Normen.“ (ibid., 45)

Das »Ich«, das sich seiner Konstruktion entgegenstellen würde, schöpft immer in irgendeinem Sinne aus dieser Konstruktion, um seinen gegensätzlichen Standpunkt auszudrücken. Außerdem bezieht das »Ich« das, was sein »Handlungsvermögen« genannt wird, zum Teil aus der Einbezogenheit in die gleichen Machtbeziehungen, die es bekämpfen will. (Butler 1997, 174-175)

Jene von Butler definierte normative Matrix ist aus dieser Perspektive somit immer Ausgangspunkt, die sich in einer unaufhörlichen Folge von Wiederholungen versucht zu stabilisieren. „Es handelt sich weniger um einen »Akt«, eine vereinzelte und vorsätzliche Handlung, als um einen Nexus von Macht und Diskurs, der die diskursiven Gesten der Macht wiederholt oder nachahmt.“ (ibid., 307) „Das‘ Performative als Verweis auf die fortwährende Kulmination von bereits bestätigten, sich wiederholenden Praxen, die sich in einem paradoxen Wechselspiel durch die stetige zitative Wiederholung ‚ihre‘ Legitimationen schöpfen.“²⁸

Wenn eine performative Äußerung erfolgreich ist (und ich schlage vor, daß »Erfolg« immer nur vorläufig ist), dann nicht deswegen, weil eine Absicht die Sprechhandlung erfolgreich regiert, sondern nur deswegen, weil die Handlung frühere Handlungen echogleich wiedergibt und *die Kraft der Autorität durch die Wiederholung oder das Zitieren einer Reihe vorgängiger autoritativer Praktiken akkumuliert*. Das bedeutet also, daß eine performative Äußerung in dem Maße »funktioniert«, wie sie die konstitutiven Konventionen, von denen sie mobilisiert wird, heranzieht und verdeckt. (Butler 1997, 311)

An diese von Butler formulierten Ausführungen können „performative Äußerungen [...] als institutionelle Sprechakte angesehen werden, die eher ein Ritual aufrufen als ein dialogisches Sprechen zwischen Einzelfällen.“ (Seier 2004, 47) Butler

²⁷ Eine Konzeption, die erneut von Prämissen ausgeht und Kritiken wie jenen von Sedgwick ausgesetzt ist, dass „die »Bedeutung« dieser Behauptung [...] selbst performativ von ihrer Verwendung“ abhängt. (2003, 13)

²⁸ Vgl. dazu: „Widerstand gegen (vor)gängige Normen und Gesetze, gegen essentialistische Modelle von Repräsentationen und Identitätspolitik ist in Butlers Lesart – die sich in diesem Sinn als dezitiert politisch versteht – nur möglich auf der Basis von Repetition und Resignifikation, von sedimentierter Wiederholung. Singuläre, expressive Akte, die sich der Ordnung des Diskurses entziehen, sind in diesem Zusammenhang nicht nur nicht relevant, sondern gar nicht denkbar.“ (Schumacher 2002, 393)

funktionalisierte Performativität/performativ, um damit Konstitutionsprozesse von (identitätspolitischen) Kategorien benennen zu können.

Das Modell baut auf einer Differenzierung zwischen sprachtheoretischer Formulierung einerseits und gesellschaftspolitische, soziokulturelle, ästhetische Ausformung und Anwendung andererseits. Der Begriff Performativität schwebt in diesem Modell zwischen parallel verlaufenden sich divergierenden Ansätzen, innerhalb derer der Begriff nicht nur anzutreffen ist, sondern über die er teilweise erst seine Berechtigung erfährt.

Dem Begriff scheint vielmehr ein Versprechen innezuwohnen, und zwar ein Versprechen, das in verschiedenen Disziplinen ganz unterschiedlich wirksam geworden ist. Die Voraussetzung dafür ist, dass Performanz/Performativität als vieldeutiger, heuristisch wirkungsmächtiger *umbrella term* genutzt werden kann, der unterschiedliche Dimensionen des »Aufführens«, des »staging«, des »auf die Bühne Bringen« erschließt. [...] Performative Akte scheinen so eine Klammer zwischen Diskursen und Wahrnehmungen, Wertsetzungen und sozialen Handlungen zu bilden – Performativität könnte somit als jenes Bindeglied entziffert werden, das kulturelle Phänomene mit gesellschaftlichen Strukturen verbindet. [...] Die Begriffe »Performanz« und »Performativität« scheinen dazu angetan, die vielfältigen Erscheinungsformen von »Kultur« als einem gerahmten, situierten und folgenreichen Tun besser begreifen zu können. Sie akzentuieren die Momente von Aufführung, Wiederholung, Leiblichkeit und Vollzug gegenüber jeden von Kommunikation, Gedächtnis, Textualität und Repräsentation. (Musner/Uhl 2006, 8-10)

Andrea Seier verweist darauf, dass die Verschaltung der Begriffe Performance, Performativität und Performanz aus differenten theoretischen Perspektiven vorgenommen wird. In ihrem Plädoyer für einen produktiven Einsatz des Performativitätsbegriffs bietet sie die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Perspektive an, welche die Verquickungen der Termini mitführt und zugleich thematisiert.

Angeichts der Komplexität des Verhältnisses von Performativität, Performanz und Performance wird deutlich, dass die Unterscheidung zwischen einer sprachwissenschaftlichen (engen) und kulturwissenschaftlich (weit) gefassten Verwendungsweise an den Problematiken, die mit der Performativität aufgerufen werden, tendenziell vorbei gehen. (...) Denn aus Sicht der Performativität wird – ebenfalls in ihrer produktiven Variante – auch diese Gegenüberstellung problematisiert, insofern sie davon ausgeht, dass eine Forschungsrichtung ihre Gegenstände eben nicht nur beschreibt, sondern auch konfiguriert. Die Gegenstände sind aus ihrer Sicht einer spezifischen (hier: wissenschaftlichen) »Praxis des Beschreibens« nicht äußerlich. (ibid., 12)

1.2. Performativität als Perspektive

Die Termini Performanz und Performativität verhandelt Sibylle Krämer zwischen Sprachphilosophie und Geistes- und Kulturwissenschaften. Den Ausgangspunkt ihrer Arbeit „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität

als Medialität“ aus dem Jahr 2002 bildet die Prämisse die Haltung der Geistes- und Kulturwissenschaften auf der Struktur einer ‚Zwei-Welten-Ontologie‘ bzw. dem ‚Zwei-Welten-Modell‘²⁹ basierend zu fassen. Jenes Verständnis überschreibt Krämer in ihrer Interpretation als „protestantischen Gestus“ (Krämer 2002, 325)

Die Idee der Repräsentation steht auch Pate bei den modernen und zeitgenössischen Theorien über Sprache und Texte. [...] Wo immer wir umgehen mit Zeichen [...] begegnen wir einer doppelbödigen Welt: Etwas, das unseren Sinnen zugänglich ist, wird interpretiert als raum-zeitlich situierte Instantiierung von etwas, das nicht mehr unmittelbar gegeben ist, gleichwohl jedoch der singulären Erscheinung logisch und genealogisch vorausgeht. [...] Das, was erscheint, wird zum Dervivat von etwas, das hinter der Erscheinung liegt, also unseren Sinnen nicht zugänglich ist.“ (ibid., 324)

Ausgehend davon verfolgt Krämer das Ziel, Konzeptionen auszuarbeiten, die jenen Prämissen des ‚Zwei-Welten-Modells‘ nicht verpflichtet sind. In ihren Ausführungen bemüht sie sich um einen Verweis auf die Materialität und Formgebung von Sprachlichkeit, was sie als „verkörperte Sprache“ in die Diskussion einbringt. Als Vorschlag anempfiehlt sie den Einsatz der Begriffe Performanz und Performativität, insofern ein Anwenden der Termini „eine methodische Neuakzentuierung jenseits des protestantischen Gestus eröffne[t], durch welche Sprache als »verkörperte Sprache« Gestalt gewinnen kann, ohne [...] ein magisches Identifikationsmodell wiederbeleben zu müssen.“ (ibid., 325) Krämer setzt den „grammatik- und sprechaktzentrierten Ansätzen“ nun jene Kritik von Seiten „poststrukturalistischer Ansätze“, „mediengeschichtliche[r] Erörterungen“, sowie „Kunst- und Kulturwissenschaften“ entgegen, die Sprache nicht länger als „ein arbiträre[s], also auf Konventionen beruhenden Zeichensystem“ und sprachliche Zeichen nicht länger als „instrumentelle Artefakte“ zu fassen suchen. (ibid., 330)

In den stummen Prozeduren, der »lautlosen« Materialität der Medien, in denen unsere Sprachlichkeit sich vollzieht, ist eine Eigensinnigkeit am Werk, die nicht nach dem Modell vereinbarter Zeichenbedeutungen, sondern nach dem Vorbild der unbeabsichtigten Spur zu denken ist; Spuren werden nicht gemacht, sondern werden hinterlassen. [...] Medien sind an der Entstehung von Sinn und Bedeutung also auf eine Weise beteiligt, die von den Sprechenden weder intendiert, noch von ihnen völlig kontrollierbar ist und als eine nicht-diskursive Macht sich »im Rücken der Kommunizierenden« zur Geltung bringt. (ibid., 332)

Für die Verschiebung der Betrachtungsweise von einer „Virtualisierung von Sprache und Kommunikation“ vor dem Hintergrund der ‚Zwei-Welten-Ontologie‘ zur

²⁹ Vgl. dazu: „Im Text-Modell wird jedes kulturelle Phänomen als Bestandteil eines größeren Zusammenhangs betrachtet, das im Gesamtsystem eine spezifische Bedeutung erfüllt und mit Hilfe textwissenschaftlicher Methoden bzw. Analysekatégorien erfassbar und erfahrbar gemacht werden kann.“ (Stritzke 2006, 99-100)

Sprachbetrachtung einer ‚verkörperten Sprache‘, setzt Krämer den Terminus Performativität als „Kennwort“ ein. (Krämer 2002, 344) Im Ansatz lässt sich Krämers Definition für Performativität als Setzung eines ‚Verweises‘ innerhalb theoretischer Auseinandersetzungen – der damit eine Blickposition signalisiert – lesen.

In ähnlicher Weise eröffnet sich auch für Nadyne Stritzke die produktive Verwendung des Performativitätsbegriffs vielmehr als ein Verweis einer Frageperspektive, als in der Anwendung einer Beschreibungskategorie.

Die performativitätstheoretische Perspektive hingegen rückt statt des statischen Moments des Text-Modells die Tätigkeiten des Handlungsvollzuges und des Produzierens in den Vordergrund und betont damit einen offenen Prozess der Verhandlung, einen Austauschprozess der ständigen Veränderung und Dynamik. Als performativ wird die kulturelle Konstituierung bestimmter Phänomene bezeichnet, womit verdeutlicht wird, dass für diese nicht von einer ontologischen oder biologischen o.ä. Vorgängigkeit ausgegangen wird, sondern dass sie Produkte kultureller Prozesse sind.“ (Stritzke 2006, 99-100)

Stritzke betont damit die Funktion einer Sichtbarmachung kultureller Prozesse, die aus einer Sichtweise in den Blick genommen werden können.

Vrääth Öhner verfolgt in seinem Text „Performativität und Medialität, Ereignis und Wiederholung: Medien als Ermöglichungen performativer Akte“ von 2007 das Ziel, Charakteristiken von Medien ‚formulierbar‘ zu machen. Öhner weist als Referenz für jene Thesen einer „doppelte[n] Erfahrung“ (ibid., 80) von Medien auf Sybille Krämer. Dieses Modell umfasst die Idee, dass Medien „das durch sie Vermittelte unter Bedingungen stellen“ was sie „selbst erst schaffen und sind“ und zugleich jene Wesensmerkmale „im Vermittlungsgeschehen selbst zum verschwinden bringen“ (ibid.). Besondere Aufmerksamkeit widmet er der Kategorie der „Störung, d.h. der Unterbrechung des Vermittlungsgeschehens“. (ibid.) Aus Krämers Modell geht für Öhner hervor, dass der Störung die Funktion zugesprochen wird, als ‚wahrnehmbarmachender‘ Initiator zu fungieren. (ibid., 81) „Erst im Moment der Störung, dem Zusammenbrechen einer ansonsten als transparent vorgestellten Darstellung bzw. einer als reibungslos gedachten Übertragung würden Medien, so die These, sich wieder zu Bewusstsein bringen.“ (ibid.) Öhner bezieht in seinen Annäherungen Überlegungen mit ein, die Charakteristika von Medien innerhalb eines Modells eines ‚medialen Identitätsdiskurses‘ zu fassen suchen. Das Moment der Störung wird von Öhner umformuliert als ein Surplus der medialen ‚Spezifik‘.

Anstatt die Vermittlung von semantischen Sinn unvermittelt zu unterbrechen, öffnen Störungen eines Typs, die Jäger als transkriptive Störungen bezeichnet, »den Vorhang zu semantischen Aushandlungsbühnen, auf denen sich in der sozialen Zirkulation der Zeichen das >komplizierte Spiel< der Differenz- und Identitätsbildung entfaltet«. Auf

denen sich mit anderen Worten die Medialität von Medien nicht als das Andere oder die Negation ihres Vollzugs artikuliert, sondern als Bedingung medialer Konstitution von semantischem Sinn, indem das zuvor implizit Gebliebene – etwa die Materialität eines Mediums, verstanden als Struktur der Vermittlung – explizit gemacht und dabei transformiert wird. (ibid., 83)

Aus der Blickposition und argumentativen Haltung heraus, dass sich das Verhältnis zwischen Begriff, dessen Bedeutungszuweisung und Anwendung stets nur innerhalb performativer Prozesse konstituiert, plädiert Öhner zur Beschreibung der wahrgenommenen medialen Spezifik für ein Konzept, das sich der Entscheidung nach dem ‚Ursprung‘ entzieht.

Wenn Störung nicht als unvermittelter Zusammenbruch des Vermittlungsgeschehens, sondern zusammen mit ihrem Gegenpol, der Transparenz, als funktionaler Zustand medialer Performanz verstanden wird, dann ist damit ein Modell angesprochen, das nicht nur erklären kann, warum die Sichtbarkeit des Mediums und die des Medialisierten sich in der Regel ausschließen, sondern das sich auch für die mikro- bzw. makroanalytische Beschreibung einer jeweils medienspezifischen Performanz, d.h. der Medialität bestimmter, historisch zu spezifizierender Aggregatzustände von Medien eignet. [...] In dieser Perspektive würde also [...] weder Performativität als Medialität, noch Medialität als Performativität rekonstruiert, sondern Performativität und Medien in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis zueinander zu stehen kommen, in dem performative Akte jene Medien voraussetzen, die sie als Akte erst hervorbringen. (ibid., 82-83)

Auf den inflationären Gebrauch als „Schlüsselbegriff“, „Schablone“³⁰ verweist Andrea Seier in ihrer Arbeit *Remedialisierung: Die performative Konstitution von Gender und Medien*. (2007, 57) Zur Klärung ihres Ansatzpunktes zieht sie konzeptionelle Unterschiede zwischen dem Performativitätsbegriff als „kulturwissenschaftlichen Leitbegriff“ (ibid.) und jener Bedeutungszuweisung, die sie gründend auf der Sprechakttheorie – allen voran Austin – im linguistischen Kontext erhielt. Performativität versucht Seier nun als „Scharnier zwischen Struktur und Ereignis“ zu installieren, insofern sie eine „produktive Verbindung zwischen Sprachphilosophie und Kulturtheorie“ produktiver bewertet, als eine Trennung der Bereiche zu markieren. (ibid., 62) „Denn der Begriff der Performativität entfaltet genau an der Stelle sein Potential, an der er einzelne ästhetische Phänomene wie Filme, Theaterstücke oder Performances an den generellen Prozess der Re-Signifikation bindet.“ (ibid., 9) Dem Performativitätsbegriff nähert sich Seier – ihren Ausführungen zufolge – aus medienwissenschaftlicher Perspektive. (vgl. ibid., 13) Den Fokus ihrer Analyse verschiebt sie auf die Praxis filmtheoretischer Arbeit. Ihre Motivation dafür bezieht sie aus ihrer Feststellung, dass

³⁰ Vgl. dazu: „Aus dieser Perspektive erscheint dann alles performativ, und der Begriff verliert nicht nur seine Brisanz, sondern auch jegliche Produktivität“ (Seier 2007, 13.).

philosophische, sprachwissenschaftliche und geschlechtertheoretische Diskurse verabsäumt haben, sich für „Medien im engeren Sinne zu interessieren.“ (ibid.) Als Beispiel führt sie dazu Judith Butlers Auseinandersetzung zum Film *PARIS IS BURNING* (Livingston, USA 1997) an.³¹ Innerhalb einer vergleichenden Analyse in welcher Seier das von ihr Wahrgenommene mit Butlers Textlektüre zusammenführt, konstatiert die Autorin „Lücken“ (2006, 88) die es ihres Erachtens zu füllen – und im Kontext einer medientheoretischen Auseinandersetzung – zu benennen gilt.³² „Zu überdenken ist diese [Butlers] Herangehensweise [...] an denjenigen Stellen, an denen aus der Reflexion über die Performativität (geschlechtlicher) Identitäten, die der Film anregt, die Effekte der medialen/filmischen Performativität ausgeblendet werden.“ (ibid. 2007, 36)

Während sie [Butler] die Schrifttexte [von Althusser und hooks] in dekonstruktivistischer Weise benutzt, bewegt, verschiebt und neu inszeniert, tut sie dies mit dem Filmtext *PARIS IS BURNING* nicht in gleicher Weise. Der Film wird nicht parallel zu den Texten – ebenfalls als Text – bearbeitet. Zwar wird der Film auch >gelesen< bzw. werden Thesen in ihn hineingelesen. Aber er wird im Vergleich zu den von Butler bearbeiteten Schrifttexten nicht verschoben oder neu inszeniert. Der Dokumentarfilm wird als ein >realer< Ort analysiert. (ibid. 2006, 89-90)

Im Unterschied zu Butler, die ihre Filmanalyse als ein Beispiel kultureller Ausformungen innerhalb ihrer – zwischen Feminismus und Queer Theory interessierter – Beschäftigungen liest, versucht Seier – in Anlehnung an Butlers Konzept – den Performativitätsbegriff als medientheoretische Analysekatgorie „produktiv“³³ (2007, 13) zu machen. Dazu verschränkt sie ihre Butler-Lektüre mit der Konzeption der Remediatisierung³⁴. (Vgl. ibid., 80) Film wertet Seier angesichts „der zahlreichen Möglichkeiten seiner Träger-, Speicher- und Distributionsmedien wie Kino, Fernsehen, Internet, Video“ (ibid., 17) und der damit differenten „Vervielfältigung von Zugängen“ (ibid., 137) als uneindeutigen

³¹ Eine genauere Ausführung zu dieser ‚Rezeption‘ Butlers findet sich im Kapitel 3.1., S. 45-52 dieser Arbeit.

³² Vgl. dazu: „Ihr [Butlers] Interesse richtet sich nicht primär auf den Film, sondern vielmehr auf die Frage, inwieweit sich mit und durch den Film die These der Ambivalenz der Subjektkonstitution stützen lässt. (...) Zu differenzieren wäre vielmehr die Performativität, die durch die Materialität des Mediums gegeben ist, von derjenigen Performativität, die sich durch das Ausmaß bedingt, in dem der Film *PARIS IS BURNING* Konventionen des ethnographischen Films zitiert, d.h. filmsprachliche Normen, die wir ZuschauerInnen als Signifikation (des >Realen<) gelten lassen.“ (Seier 2007, 36-38)

³³ Vgl. dazu: „Produktiv erscheint vielmehr ein Begriff der Performativität, der Uneindeutigkeiten im positiven (produktiven) Sinne zulässt und der zu unterschiedlichen und kontroversen Lesarten durchaus einlädt. [...] Es ist mit anderen Worten, die Gratwanderung zwischen Präzession und (produktiver) Uneindeutigkeit, die es in diesem Feld zu bewältigen gilt.“ (Seier 2007, 13)

³⁴ Seier entnimmt diese Konzeption der im Jahr 2000 erschienen Arbeit *Remediation. Understanding New Media* von Jay David Bolter und Richard Grusin. Vgl. dazu: „Erstens scheint eine Lesart produktiv, die den Ansatz der Remediatisierung als eine Perspektive begreift, die nicht beanspruchen kann, Medien in ihrer Komplexität sowie in ihren historischen Wandlungsprozessen umfassend bestimmen zu können.“ (Seier 2007, 80)

wissenschaftlichen Gegenstand³⁵ (Vgl. *ibid.* 17), der „auf so unterschiedlichen Ebenen wie Technik, Wissenschaft, Unterhaltungsindustrie, Kunst etc. in den Blick genommen wird.“ (*ibid.*, 137)

Wenn im Zuge dieser Vervielfältigung, – die nicht zuletzt im Kontext der Debatten um analoge und digitale Medien den Blick auf die materielle Beschaffenheit des Mediums Film gelenkt hat – von der Multi-Medialität, der Hybridität oder »Unreinheit« von Medien die Rede ist, so wird damit auf die methodische und erkenntnistheoretische Problematik einer definitorischen Bestimmung von Medien verwiesen – auch wenn diese nicht gelöst wird. (*ibid.* 137-138)

Dieses Verständnis richtet sich gegen die Vorstellung von Einzelmedien oder vom Medium ‚an sich‘, vielmehr wird hier für eine über Prozesse konstituierte Hypermedialität plädiert. Den Terminus Remediation funktionalisiert Seier als eine analytische Perspektive, deren Attraktivität sich für Seier aus der Möglichkeit ergibt, „mediale Differenzen bestimmen zu können, ohne dabei von in sich geschlossene ›Identitäten‹ der Einzelmedien ausgehen zu müssen.“ (*ibid.*, 81) Seier forciert nun den „sprachphilosophisch motivierten, dekonstruktivistisch und geschlechtertheoretisch gewendeten Performativitätsbegriff im Kontext der Medienwissenschaft produktiv zu machen.“³⁶ (*ibid.*)

In diesem Sinne geht die Frage nach der Produktivität des Begriffs der Performativität weit darüber hinaus, ästhetische Phänomene als performativ einzustufen. Es geht vielmehr nicht zuletzt um eine erkenntnistheoretische Frage, die den Status des Gebrauchs, der Anwendung, der Realisierung und ihr jeweiliges Verhältnis zu Regel, zum Schema, zum System usw. betrifft. (*ibid.*, 66)

Innerhalb der Reflexion darüber, ob dem Performativitätsbegriff als Beschreibungskategorie eine Zweckdienlichkeit zugesprochen werden kann, resümiert Seier ihre Untersuchung mit der Setzung des Begriffs – wie jenen Terminus der Remediation – als eine „Perspektive“, die es ermöglicht, Medien als zu untersuchende ‚Gegenstände‘ in analytischen Auseinandersetzungen zu besprechen. (*ibid.*, 64)

Aus performativer Sicht ist die entscheidende Frage, inwieweit sich das Medium Film durch unterschiedliche Formen der Remediation jeweils neu konstituiert. [...] Ausgegangen wird dabei nicht von einem gegebenen Medium Film, in dem

³⁵ Vgl. dazu: „Setzen die klassischen Filmtheorien noch die spezielle Situation im Kinosaal voraus, stellt diese nun nur noch eine von vielen Möglichkeiten dar, einen Film zu sehen. In dem Maße also, in dem die Zuordnung des Films zum Kino als eine historische und kulturelle Spezifität angesehen werden musste, erfuhr auch die Auseinandersetzung mit dem Film eine Neu-Perspektivierung, die ihn nicht nur im Verbund mit anderen Medien, sondern zunehmend auch auf seine eigene Multimedialität hin untersucht.“ (Seier 2007, 17-18)

³⁶ Vgl. dazu: „Ausgegangen wird (...) von der Annahme, der Film produziere im Rahmen anhaltender Remediationsprozesse eine Art Überschuss, in dem Sinne, dass er in ununterbrochenen Wiederholungen des eigenen Mediums und anderer Medien seine mediale Identität und ihre Grenze zugleich hervorbringt und unterminiert. (Seier 2007, 15)

verschiedene andere Medien wieder aufgeführt werden, sondern von diskontinuierlichen Prozessen der Remediatisierung, in denen sich Medien und ihre jeweiligen Grenzen allererst vollziehen. Die Ambivalenz der Konstituierungsprozesse des Mediums Film, im Sinne eines Oszillierens zwischen Bestätigung und Unterwanderung der filmischen Identität, das mit der Remediatisierung einhergeht, wird dabei ebenfalls deutlich. (ibid., 81)

Innerhalb dieses Gedankenmodells bedingen Medien einander, lösen sich dabei jedoch nicht in einem undefinierbaren Konglomerat auf, sondern lassen sich aus einer speziellen Sichtweise wieder ins Blickfeld rücken. Der Film produziert „im Rahmen anhaltender Remediatisierungsprozesse eine Art Überschuss in dem Sinne, dass er in den ununterbrochenen Wiederholungen des eigenen Mediums und anderer Medien mediale Identitäten und ihre Grenzen zugleich hervorbringt und unterminiert.“ (ibid., 107)

Die performative Perspektivierung macht es Seier möglich, Konstitutionsprozesse, wie das „Ineingreifen“ der Verhältnisse von Gender und Medien, von „medialen und gendertheoretischen Performativitätsebenen“, von „Vergeschlechtlichung und Remediatisierung“ als ein ambivalentes Wechselwirken beschreibbar zu machen. (ibid., 111) Während Butler die Rezeptionssituation in einen „Raum der Ambivalenz“ (1997, 176) verlegt, wo sich kulturelle Produkte scheinbar in ihrer Verschränkung beginnen aufzulösen, versucht nun Seier „die medienspezifischen Anteile an der Geschlechter-Performativität in Rechnung zu stellen“. (ibid., 138) Figurenkonzeptionen, Identitätskategorien, Ästhetiken, Materialität versteht Seier als „mediale diskursive Versatzstücke“ (ibid., 130). Das Essentielle dieser These bedingt, dass hier nicht von einem ‚einfachen‘ Prozess der Wiederholung, der „Wieder-Aufführung“ (ibid., 138) ausgegangen wird, sondern vielmehr – und dies lässt sich in Anlehnung an Butler nachvollziehen – von einem „transformatorische[m] Aspekt“ performativer Strukturen. (ibid.)

Das mit dem Konzept der Repräsentation verknüpfte Zwei-Welten-Modell wird aus performativer Sicht problematisiert, insofern davon ausgegangen wird, dass sich hinsichtlich des Verhältnisses von Schema und Anwendung, Muster und Aktualisierung auf der Seite der Anwendung immer auch die Möglichkeit bietet, Muster, Schemen oder Strukturen zu überschreiten. [...] Begreift man das Medium Film als performativen Prozess, so ist von einer Praxis die Rede, die das, was den Film als Medium definiert, nicht nur aktualisiert, sondern zitierend wiederholt, redefiniert und damit potentiell verschiebt. Auch andere binäre codierte Konzeptionen, wie das Verhältnis von Anwesenheit/Abwesenheit, Signifikat/Signifikant, werden aus dieser Sicht problematisiert. (ibid., 138-139)

Diese Auffassung birgt die Möglichkeit das unlösbare Wechselspiel zwischen Wirkungsweisen zuzulassen; Medien beeinflussen kulturelle Prozesse und umgekehrt. Seier bietet mit der Anwendung des Performativitätsbegriffs eine

Sichtweise an, deren Blickposition vom ›Gegebensein‹ auf das ›Werden‹ von Medien“ verschoben wurde. (ibid., 14) „Medien sind demnach ebenso wenig performativ wie Geschlechter. Sie geraten lediglich aus einer performativen Perspektive auf eine spezifische Weise in den Blick.“ (ibid.) Der Terminus Performativität wird funktionalisiert, um einerseits auf sprachtheoretische Prozesse des ‚wissenschaftlichen‘ Mitgestaltens zu verweisen, andererseits ermöglicht seine Anwendung – im Verweisen auf deren Gebundenheit an diskursive Prozesshaftigkeiten – die Konstitution von Medien über ihre Prozessualität zu artikulieren.

Definitorische Bestimmungen werden aus performatorischer Sicht als eine spezifische Praxis des Beschreibens geltend gemacht, die sich nicht nur daran bemisst, inwieweit sie Medien mehr oder weniger treffend charakterisiert. Stattdessen ist davon auszugehen, dass diese Praxis des Beschreibens und des Nachdenkens über Medien zugleich auch etwas bewirkt, in dem sie Medien und ihr jeweiliges ›Außen‹ sowie das Verhältnis zwischen Medien (mit)konstituiert. Die medienwissenschaftliche Aufgabe, die sich hieraus ergibt, wäre demnach nicht nur, die Multimedialität von Medien in Rechnung zu stellen. Es geht vielmehr darum, Medien nicht als ihre definitorischen Bestimmung vorgelagert zu betrachten, sondern die Herausforderung anzunehmen, Medien und insbesondere die Spezifik von Einzelmedien beschreibbar zu machen, ohne dabei ihre ›Reinheit‹ oder ›Hybridität‹ immer schon vorauszusetzen. Der Blick wäre, mit anderen Worten, von der Gegebenheit und Abgeschlossenheit von (Einzel-) Medien, den solche Setzungen suggerieren, auf ihre Konstituierungsprozesse (im Rahmen intermedialer Konstellationen) zu richten. Die performative Perspektivierung verschiebt in diesem Sinne den Blick von gegebenen Medien auf ihre Prozessualität und Diskontinuität. (ibid., 138)

2. Queer: Ein bestimmt unbestimmter Begriff

Seither scheint es eine allgemeine Verwirrung zu geben, womit man es eigentlich zu tun hat, wenn es um queer geht. So liest man vom »Phänomen *queer*«, von der Provokation, »der Herausforderung *queer*«, vom »Konzept«, von der »Analysekategorie«, von dem »Begriff *queer*«. (Rauchhut 2006, 120)

Aufzuspüren in den unterschiedlichsten (Kon)texten, ergibt sich für den Terminus queer meist kein gesetzter Bezugspunkt (keine Referenz). Die dem Ausdruck inhärente Ambivalenz schöpft queer aus den abweichenden – mit unter auch gegensätzlichen – Konnotationen.

Mittlerweile ist dieser Begriff zu einem Sammelbecken für alle nicht-normgerechten Sexualitäten, aber auch alle nicht-normgerechten Identitäten geworden, für alle Identitätsausformungen und Orientierungen, die nicht in die herrschenden Normen passen, also deviant und abweichend zu diesen verlaufen. Queer bezeichnet inzwischen nicht nur politisches Handeln in neuen Konstellationen und Bündnissen, sondern auch eine theoretisch-wissenschaftliche, inter- und transdisziplinäre Auseinandersetzung mit den Themenfeldern Sexualität und Geschlecht. (ibid., 121)

Einleitende Worte zum queer-Begriff setzen sich im Gros aus der Skizzierung der diskursiven Begriffsgeschichte³⁷ zusammen. Einst als Beschimpfung marginalisierter Gruppen wandelte sich der Einsatz des Terminus dahingehend, politische Bündnisse, Sichtweisen, Veranstaltungen und Medien (im weiten Sinne) positiv konnotiert zu charakterisieren. Der Prozess einer Resignifikation des Terminus wird entlang fundierten ‚ereignisträchtigen‘ Stationen skizziert, an denen queer aus ‚historischer‘ Sicht erstmalig entgegen – wider – der vorangegangenen Setzung zur Anwendung gelangt.

Resisting hegemonic heteronormativity by rubbing new life into the frozen countenance of the perversions, the queer movement set out of release sexuality's imposition of categorical fixity. [...] In typically queer fashion it also confronts the homophobic insult expressed by the word "queer" itself, not in order to defuse it, but proudly to cultivate its evocation of an ostracized outlaw existence. Thus "queer" has undergone a tremendous semantic transformation 'from taunt to flaunt, from a hurtful slur to an emblem of positive identification.' (Schoene 2006, 285)

Verwiesen wird zumeist auf den erstmaligen Einsatz in der Funktion der Selbstbenennung politischer Gruppen als aktivistisches Handeln im Kontext von Identitätspolitik, sowie die wissenschaftliche Ausverhandlung, als „kulturwissenschaftliches Projekt“ (Kraß 2003, 18-20) zu Beginn der 90er Jahre.

„Queer politics finds its roots in the AIDS activism of the 1980s and early 1990s, which saw the emergence of nationwide direct-action groups like ACT UP and Queer Nation

³⁷ Eine Argumentation, die auf der Prämisse baut, Diskurs(e) ‚hat/haben‘ Geschichte(n).

in the United States and Outrage! in Britain.“³⁸ Queer als Ersatz und ‚Stellvertreter‘ für identitätspolitische Kategorien zu denken, stößt im theoretischen Rahmen weitgehend auf Kritik. Die Verwendung des Begriffs formte sich vielmehr zu einer Blickposition und fungiert als „ein Mittel, jene Annahmen aufmerksam zu untersuchen, die allen Identitätskategorien zugrunde liegen.“ (Jagose 1998, 157.) „'Queer', then, designates at once an indeterminate and open signifier, which is both singular and infinitely plural, and a quite definitv political stance, which is grassroots-political and pragmativ as well as utopia-bound.“ (Schoene 2006, 286) Queer erhält dadurch die Bedeutungszuweisung ein nicht-beschreibbarer und zugleich auch kein beschreibender Terminus zu sein. Verstanden als „Frageperspektive“ (Kraß 2003, 18) eröffnet die Nutzung eine Möglichkeit auf diskursive Konstitutionsprozesse von Identitätskategorien zu verweisen, noch bevor sie zur Anwendung gelangen.

Queer wäre dann eine Identitätskategorie, die kein Interesse daran hat, sich zu verfestigen oder gar zu stabilisieren. Queer erhält sich seine Kritik an den identitätsversessenen Bewegungen durch die Einsicht, daß sogar die eigene Bündnisbildung und die Auseinandersetzung darüber, wer sich dann wiederfinden soll, ausschließende und vergegenständlichende Folgen haben können, die weit über das Beabsichtigte hinausgehen. [...] Queer ist keine Identität, sondern eine Kritik von Identität, insofern queer auf die unausweichliche Gewalt von Identitätspolitik verweist und nicht auf die eigene Vorherrschaft setzt. (Jagose 1998, 164)

Dieser Sichtweise folgend finden sich Argumentationen, die den Einsatz von queer im Rahmen politischer Aktivitäten kritisieren, insofern dieser Argwohn gegenüber dem Einsatz von Kategorien als „gänzlich unpolitisch oder sogar reaktionäre Form von abgehobenen Denken“ formuliert und das „Infragestellen von Identitäten [...] als z.B. homophob [ge]wertet“ werden kann.³⁹ (ibid., 129)

Die Lesben- und die Schwulenbewegungen waren grundsätzlich der Idee von Identitätspolitik verpflichtet, denn Identität galt als notwendige Voraussetzung effektiven politischen Handelns. Queer dagegen nimmt einen eher vermittelten Bezug auf Identifikationsmuster.“⁴⁰ (ibid., 101)

Diese Kritik und der Rückverweis auf diese einstige Anwendung werden vielfach wieder in der Verwendung von queer mitgedacht. So verspricht sich Annamarie Jagose, dass „Identitätspolitik[en] unter seinem Einfluß nicht verschwinden, sondern feiner

³⁸ Vgl. dazu: „Die im Jahr 1990 gegründete Queer Nation, eine Gruppe schwuler und lesbischer Aktivisten, benutzen das Wort erstmals als affirmative Selbstbezeichnung.“ (Kraß 2003, 18)

³⁹ Vgl. Dazu: „While this relativity of “queer“ enables declarations of solidarity and the forging of political alliances across a broad spectrum of hitherto mutually isolated, diasporic, and disempowered identities, it also deflects the sexual specificity of the queer movement’s original engagement and thereby seriously impairs its political clout and consistency.“ (Schoene 2006, 287)

⁴⁰ Vgl. dazu: „Die Aneignung poststrukturalistischer Theorien, in denen Identität als provisorisch und kontingent verstanden wird, und ein wachsendes Bewußtsein über die Begrenztheit von Identitätskategorien im Rahmen politischer Repräsentation ließen queer zu einer neuen Form der persönlichen Selbstbezeichnung und politischen Organisierung werden.“ (Jagose 1998, 101)

werden, weniger selbstgewiß und besser abgestimmt auf die vielfältigen Kompromisse und praktischen Wirkungen, die jeden Einsatz von Identität auszeichnen.“ (ibid., 158)

So sehr Identitätsbegriffe verwendet werden müssen, so sehr »*outness*« bejaht werden muß, müssen dieselben Vorstellungen doch Gegenstand einer Kritik an den ausschließenden Operationen zu ihrer eigenen Herstellung werden: Für wen ist *outness* eine historische verfügbare Option und eine Option, die man sich leisten kann? Gibt es einen nicht kenntlich gemachten Klassencharakter der Forderung nach universeller »*outness*«? Wer wird von welchem Gebrauch des Begriffs repräsentiert, und wer wird ausgeschlossen? Für wen stellt der Begriff einen unmöglichen Konflikt zwischen rassischen, ethnischen oder religiösen Zugehörigkeiten und sexueller Politik dar? Welche Arten politischer Inhalte werden von welchen üblichen Verwendungen des Begriffs ermöglicht, und welche geraten in den Hintergrund oder werden aus dem Blick entfernt? In diesem Sinn wird die genealogische Kritik des queer-Subjekts für queer-Politik in dem Maße eine zentrale Rolle spielen, wie sie eine hartnäckige Mahnung, sich die Zeit zu nehmen, um über die ausschließende Kraft einer der meistgehüteten heutigen Prämissen des Aktivismus nachzudenken. (Butler 1997, 312)

Innerhalb dieser Verheißung ein zukunftssträchtig wirkungsvoller Terminus zu sein wird queer die Charakteristiken der Flexibilität⁴¹ an die Seite gestellt, indem queer als 'Gemeinplatz' – „umbrella term“ – identitätspolitischer Kontexte eine Anwendung findet. Erneut werden mit dem Ausdruck der Flexibilität Implikationen mobilisiert.

Flexibilität ist jetzt gleichbedeutend mit der Fähigkeit, sich permanent und unverzüglich auf Veränderungen einzustellen; sie orientiert sich nicht mehr an der Rückkehr zu einem ursprünglichen Zustand, sondern ist stets in die Zukunft gerichtet. [...] Sie erscheint gleichermaßen unausweichlich wie unwiderstehlich, da sie nur auf sich selbst verweist: Probleme, die sie schafft, lassen sich nur mit erweiterter und radikalierter Flexibilisierung lösen. [...] Der Begriff vermittelt den Eindruck, man könne über alles reden – freilich auf der Grundlage einer übergreifenden Ratio, welche die Einzelnen auf Flexibilität verpflichtet. [...] Beharrungsvermögen angesichts eines Präsentismus, der ohne Rekurs auf die Vergangenheit auszukommen glaubt. (Lemke 2004, 82)

Butlers Definition lässt queer ebenso eine Flexibilität zuteil kommen, jedoch nicht in Form der Möglichkeit eines wahllosen Einsatzes. Vielmehr bindet Butler diese Flexibilität auf sprachtheoretischer Ebene an die Resignifikation von queer im Moment des politischen Agierens im Diskurs.

Wenn der Begriff »queer« ein Ort kollektiver Auseinandersetzung sein soll, Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Überlegungen und Zukunftsvorstellungen,

⁴¹ Zum Begriff der Flexibilität vgl. Lemke: „»Flexibilität« taucht im 15. Jahrhundert im englischen Wortschatz auf und bezeichnet zunächst ein spezifisches Verhältnis von Biegsamkeit und Beharrungsvermögen in der Pflanzenwelt: »Seine Bedeutung war ursprünglich aus der einfachen Beobachtung abgeleitet, daß ein Baum sich zwar im Wind biegen kann, dann aber zu seiner ursprünglichen Gestalt zurückkehrt«. [...] Heute gilt Stabilität immer schon als Erstarrung. (...) Die Aufgabe des Einzelnen besteht nicht mehr darin, eine stabile Identität auszubilden, sondern zu verhindern, dass diese zukünftige Option einengt oder gar verbaut. [...] Auf diese Weise produziert die Flexibilisierung ein doppeltes Paradoxon: Zum einen müssen flexibilisierende Verfahren immer schon Stabilität voraussetzen, ohne sie selbst (re-)produzieren zu können und wollen. Stabilität bildet zugleich die ontologische Grundlage flexibler Praktiken und Diskurse und den Gegenstand ihrer Kritik. [...] Zum anderen produziert Flexibilisierung aber auch ihr eigenes Gegenteil. Die permanente Infragestellung von Alltagspraktiken, Handlungsroutinen und Identitätsmustern führt nicht nur zu sozialen Unsicherheiten und individuellen Ängsten, sondern auch zu neuen Fixierungen und dem Wiederaufleben alter Fundamentalismen.“ (2004, 82ff.)

wird er das bleiben müssen, was in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird [queered] von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dringlicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke. Dies bedeutet auch, daß er zweifellos zugunsten von Begriffen, die diese politische Arbeit wirkungsvoller tun, aufgegeben werden muß. (Butler 1997, 319;)

Diese ihm zuteil kommende Flexibilität wird vielfach auf jene Geschichtlichkeit zurückgeführt, auf die der Terminus queer in selbstreflexiver Weise deutet. Jagose konstatiert, dass es nicht um „liberalen Pluralismus, sondern vielmehr um eine Auseinandersetzung über das Konzept von Identität an sich“ geht.⁴² (Jagose 1998, 164)

Auch wenn Worte nicht einfach die Bedeutung annehmen, die wir ihnen geben wollen, können Bezeichnungen mehr sein als nur neue Beschreibungen für alte Realitäten. Weil das Wort queer veränderte Auffassungen von Geschlecht und Sexualität anzeigt – und in gewissem Maß auch hervorbringt – sind die Kämpfe um seine Bedeutung und seinen Gebrauch alles andere als sinnlos. (Jagose 1998, 134)

Seine „Flexibilität darf [...] nicht als Alibi für eine naive und verzerrende Übernahme erhalten. Ihr zur Seite muss die andauernde Reflexion der kontextspezifischen Einbettung von *queer* und seiner Wirkmächtigkeit stehen.“ (Rauchhut 2006, 127) Die Anwendung von queer kann in diesem Sinne als Verweis auf Prozesse fungieren, „die minoritäre sexuelle Politik immer wieder unmöglich machen“ (Haase 2003, 10) Diese Begriffsgeschichte überspannt die Mannigfaltigkeit von Zuweisungen als Kategorie, Beschimpfung, Verweis auf den Akt der Resignation, Label⁴³, politische Haltung, Perspektive, Praxis, anti- oder nicht-Kategorie (was wieder eine Kategorie wäre), sowie als ein stetiges meta-diskursives Hinweisen auf die Notwendigkeit der fortwährenden Reflexion. „The ultimate queer objective is to intervene in both gender and sexuality studies by dissolving all traditional sexology’s normative categories, including, in the final stance, the oppositional anticategory of the queer.“ (Schoene 2006, 294)

⁴² Jagose zieht diese Konsequenz im Anschluss an ihre Rezeption der Butler-Lektüre(n). Vgl. dazu: „In dem Sinne, in dem Butler das Projekt von queer umreißt – demzufolge es nämlich kein Projekt geben kann –, läßt sich queer als eine Aktivierung von Identitätspolitik vorstellen, die abgestimmt ist auf die eingeschränkten Auswirkungen, die Bezeichnungen und Entwürfe einer Gründungskategorie haben, die politischem Eingreifen angeblich vorausgeht und unterliegt. Queer könnte deshalb besser als die Beförderung einer Nicht- oder sogar Anti-Identitätspolitik verstanden werden. [...] Seine Haupttätigkeit besteht darin, die Aufmerksamkeit auf jene Voraussetzungen zu lenken, die – absichtlich oder nicht – immer in der Mobilisierung von Identitätskategorien enthalten sind, auch in queer selbst.“ (Jagose 1998, 158-159)

⁴³ Vgl. dazu: „Ist queer in dem Moment veraltet, in dem es ein verständlicher und ein gängiger Begriff wird?“ (Jagose 1998, 160) Sowie: „An einigen Stellen und in einigen Äußerungen steht queer ohne Zweifel für kaum mehr als eine Kurzform für das unhandliche ‚lesbisch und schwul‘ oder bietet sich selbst als neue Festschreibung von Identität an, indem es auf modische Art und Weise diejenigen sexuellen Essentialismen aufmotzt, die sich ansonsten nicht aufrechterhalten ließen. [...] Als notwendigerweise nicht festgelegter Schauplatz für Engagement und Auseinandersetzung bietet queer jedoch ein konzeptionell einzigartiges Potential.“ (ibid., 162)

Das ausgehende Moment der Verwendung des resignifizierten Queer-Begriffs im akademischen Bereich wird vielfach auf die Prägung der Wortzusammenführung Queer und Theory/Theorie⁴⁴ zurückgeführt.⁴⁵ „Die lesbisch-feministische Wissenschaftlerin Teresa de Lauretis prägte die Bezeichnung »Queer Theory« in einer Ausgabe der Zeitschrift *differences*, die sie im Jahr 1991 unter dem Titel »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities« herausgab.“ (Kraß 2003, 18) De Lauretis sieht das Potential darin gegeben, alternative und ‚neue‘ Begriffe als Initiatoren eines Umdenkens zu funktionalisieren.⁴⁶ Verstanden als ein Konglomerat von Fragestellungen, beziehen Queer Studies die Wortzusammenführung „Queer Reading“⁴⁷ als Methode der analytischen Praxis mit ein. Eine Leseweise, die

mit den methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion nach erotischen Subtexten und Schattengeschichten, die der heteronormativen Zeichenökonomie einer literarischen (bzw. filmischen) Erzählung zuwiderlaufen. Sie rechnet mit der Möglichkeit eines Textbegehrens, das in einer unschweligen symbolischen Ordnung kodiert und nicht mit jenem Begehren deckungsgleich ist, das sich in den Stimmen des Autors, des Erzählers und der Figuren artikuliert. (ibid., 22)

In ähnlicher Weise, wie im politischen Kontext, sind akademische Auseinandersetzungen mit/über queer starker Kritik ausgesetzt, insofern es vielfach als eine (In)besitznahme eines Terminus verstanden wird, der sich eben solcher

⁴⁴ Vgl. dazu: „Queer Theory und ihre Anwendung in den Queer Studies zielen um vorerst nur einige Schlagwörter zu nennen, auf die Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus, der neben schwuler und lesbischer Sexualität auch Bisexualität, Transsexualität und Sadomasochismus einbezieht. Die Skepsis der Queer Theory gegenüber stabilen Identitätskonzepten steht nicht zuletzt im Kontext von HIV und AIDS. [...] In den Vereinigten Staaten zählen die Queer Studies zu den gegenwärtig produktivsten Forschungsrichtungen.“ (Kraß 2002, 17)

⁴⁵ Die hier vorgenommene Trennung des politischen und akademischen Feldes dient einzig als Erleichterung der Einführung. Ich selbst plädiere für ein Wechselwirken der beiden ‚Bewegungen‘.

⁴⁶ Vgl. dazu: „[...] We can go on to recast or reinvent the terms of our sexualities, to construct another discursive horizon, another way of thinking the sexual.“ (De Lauretis 1991, vi)

⁴⁷ Vgl. dazu Benshoff/Griffin 2004, 172f.; Kraß, 2003, 22; Doty, 2000, 3f.; Savoy, 1999, 155 ff. Sowie: „Splits occur over the matter of method, with some wishing to identify a gay cinematic language in the tradition of *écriture féminine*; some wanting to focus exclusively on self-declared and typically avant-garde or independent "lesbian" or "gay" films by lesbian, gay or queer authors; others wishing to work concertedly on popular culture, reading hegemonic texts against the grain, looking for the queer within the straight.“ (Erhart 1999, 166). Sowie: „A [...] variation on the approaches [...] would be using queer to describe the non-straight work, positions, pleasures, and readings of people who don't share the same 'sexual orientation' as that articulated in the text they are producing or responding to. [...] Certain queer film and popular culture theorists have already profoundly challenged what has come before by asserting that the concepts of subtexting and connotation are most often used as heterocentrist paradigms to undermine, subordinate, or deny a range of non-(normative) straight reading that are as 'denotative' as any others. So queer reading (decodings) of texts are not 'alternative readings' or 'subcultural readings', but readings to stand alongside normatively straight ones.“ (Doty 2000, 148- 149)

Systematisierungen fortwährend entziehen sollte.⁴⁸ Einige Haltungen werten dies als fehlgeleitete ‚Übernahme‘ eines politisch wirkmächtigen Begriffs.⁴⁹ Hingegen dazu finden sich Argumentationen, die für eine Anwendung des Terminus im wissenschaftlichen Bereich plädieren.⁵⁰

Because it seems like an opportunistic sell-out of the anti-assimilationist principles of queer resistance, any institutionalization of “queer“ in the form of “queer theory” or “queer studies” must be utterly anathema to radical queer activists and campaigners. In fact, any attempt to capture the unruly ambivalence of queer sexual politics within the statutes of an academic discipline must appear as an unforgivable betrayal. However, while some argue that the systematic confinement of academia renders it unsuitable as a forum for making people recognize the fraudulent artifice of “het culture”, others are more optimistic. (Schoene 2006, 291)

Sabine Hark liest de Lauretis Vorschlag für die Anwendung von queer dahingehend, dass der Terminus „geeignet sein [könnte], kategoriale und identitätsorientierte Begrenzungen, welche die Begriffe lesbisch bzw. schwul historisch begleiten, zu überwinden.“ (Hark 2005, 286)

Accordingly, queer theory becomes the field of academic study that “does for sex and sexuality approximately what women’s studies does for gender,” bringing about a disciplinary split between feminism and queer theory that continues to be highly controversial. (Schoene 2006, 293)

Wie hier auch von Hark formuliert, wird queer am Ende einer diskursiven Geschichtlichkeit von Frageperspektiven gesetzt. Zurückliegende Sichtweisen scheinen damit vermeintlich als opak entlarvt zu werden, wodurch sich Theoretiker_innen dazu hinreißen lassen Queer Theory und deren Nutzer_innen eine ‚Überheblichkeit‘ zuzuschreiben.

Marie-Luise Angerer problematisiert in ihrem Artikel „It’s so queer! Verschiebungen in der Differenz-Debatte im Rahmen einer feministisch-postmodernen Liaison“ publiziert in *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* aus dem Jahr 1994 die „Ablösung

⁴⁸ Vgl. dazu: „The queer argument is that since no two individuals are ever perfectly alike, identity as we know it often distorts rather than illuminates individual difference, thus rendering queer theory the only epistemological approach intent upon accommodating “difference” without discriminating against it by inevitably freezing it into a definitional cluster.” (Schoene 2006, 297). Sowie: „Queer steht auch für Kämpfe gegen Zuschreibungen von Differenzen. [...] Die Herausforderung besteht darin, Differenzen als Begründung von Ausgrenzungen oder Unterordnung zurückzuweisen, aber Differenz als Anfechtung der Norm stark zu machen. Es geht darum, Artikulationen von Differenzen zu finden, die weder universalistische Vereinheitlichung noch normative Ausgrenzungen forcieren.“ (Engel 2002, 96)

⁴⁹ Vgl. dazu: „It is often assumed that a radical deconstruction of identity, such as that promoted by queer theory, must inevitably lead to disempowerment and political incapacitation.” (Schoene 2006, 298)

⁵⁰ Vgl. dazu: „Queer Studien [nicht] als Disziplin darzustellen, die eine Art gesichertes Wissen *hat*, sondern als ein produktives Spannungsfeld verschiedener konzeptioneller Denkbewegungen zu sehen, die Sexualität und Geschlecht jenseits von Identität als regulatives Regime neu zu verstehen trachten. Ein produktives Spannungsfeld, das sich durch ein Verhältnis von Ermöglichungen und Verhinderung, durch das Eröffnen und Schließen von Räumen auszeichnet.“ (Genschel 2003, 166)

der gender studies durch die queer studies“. (ibid., 195) Queer⁵¹ wird von Angerer als Initiator gesetzt, der den diskursiven Debatten innerhalb der Gender Studies eine Brüchigkeit verlieh. Angerers Ausführungen richten sich gegen eine Autor_innenschaft des Queer-Theorie-Diskurses, die sich als ‚intellektuellere‘ Variante wissenschaftlicher Praxis hervorzutun versucht.

Unter dem neuen Slogan „queer studies“ sind die gender studies nämlich nur mehr ein Moment unter anderen. Die Verrückung hat neue andere Differenzen ins Spiel gebracht, die die sexuelle Differenz, die Differenz zwischen den Geschlechtern als eine „willkürliche“ Hypostasierung entlarvt haben. Die ursprüngliche einfache Opposition von Frau und Mann ist in der Zwischenzeit in ein Bündel komplexer Bedeutungsverfahren aufgesplittet worden. Mit der Splittung in differente theoretische Felder – unter dem Schlagwort Essentialismus versus Anti-Essentialismus/Postmoderne/Poststrukturalismus vielfach zusammengefaßt – sind jedoch zentrale Kategorien der feministischen Theorie „beweglich“ geworden bzw. haben sich dem Vorwurf ausgesetzt gefunden, selbst einen dieser „Meister-Diskurse“ zu produzieren (produziert zu haben). (Angerer 1994, 195)

Innerhalb dieser Debatten verweilt der Begriff queer in einer Ambivalenz, insofern ihn Setzungen einerseits als Untersuchungsgegenstand begreifen und wiederum andere Nutzer_innen sich über den Einsatz erhoffen Sichtweisen zu eröffnen. In diesem Zusammenhang markiert den Terminus eine „grundsätzliche Unbestimmtheit“, die ihn zu einem „schwierigen Forschungsgegenstand“ (Jagose 1998, 24) macht. Andererseits ist es genau diese Vieldeutigkeit, die Theoretiker_innen anführen, um auf das Potential schier grenzenloser Möglichkeiten von Einsatzbereichen zu verweisen. „The terminological indeterminacy of ‘queer’ must certainly be regarded as both its greatest asset and its most disabling drawback.“ (Schoene 2006, 286)

Queer Theory oder Queer Studies verstanden als Praxen neuer Sichtweisen, überschreiten im Zuge der Rezeption disziplinäre ‚Zugehörigkeit‘ und sprachliche Einschränkungen, wodurch sich Bedeutungserweiterungen ergeben.

Alexander Kraß anempfiehlt seinen Rezipient_innen in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität* von 2003 eine abgeänderte Schreibweise des Wortes. Über die Anwendung von „Queer“ (ibid.) eröffnet Kraß Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge über die Analogiebildung zum Begriff quer, die er sich durch das Beschreiten etymologischer Theoriefelder unterfüttern lässt.⁵² (Vgl. ibid., 17)

⁵¹ Angerer bezieht sich in ihren Ausführungen auf Texte von Teresa de Lauretis und Sabine Hark.

⁵² Nicht nur Kraß nutzt diese Analogiebildung. Vgl. dazu „The lexical entry *queer* is in its turn an indefinable issue and a vagrant entry, rich in implications and historic-theoretical nuances that are worth considering, though briefly, here. Just like camp, it works as all parts of speech, and has no static grammatical functioning, for it is at once an adjective, a noun and a verb. This polyvalence, this move across grammatical boundaries, enacts at the level of the signifier its queer (unstable and vagrant) signifying process, its ‘continuing moment, movement, motive – recurrent, eddying, *troublant*’, for *queer* ‘means

Das englische Wort »queer« wurde im frühen 16. Jahrhundert aus dem Deutschen entlehnt. In seiner allgemeineren Bedeutung meint es so viel wie »verquer«, ist seit dem frühen 20. Jahrhundert aber insbesondere auch als abfälliger, umgangssprachlicher Ausdruck für »schwul« und »lesbisch« geläufig. (ibid., 17)

Franziska Rauchhut äußert Bedenken hinsichtlich der Etablierung und Anwendung von Wortformen von queer und verweist auf Implikationen, die in neuen Schreibweisen mitgeführt werden. In ihren Überlegungen in Bezug auf deutschsprachige Auseinandersetzungen im Kontext der Queer Theory hält sie fest, dass der Begriff im deutschsprachigen Raum nicht im selben Sinne wie in amerikanischen Debatten der 90er Jahre existierte. Von dort entlehnt, fanden erst im Nachhinein etymologische Forschungsarbeiten in Bezug auf die Wortherkunft statt. Im Zuge dessen wurde vielfach auf die Wortverwandtschaft⁵³ mit quer aufmerksam gemacht, welche durch die Modifikation der Schreibweise queer oder que[e]r (RAW {Rosa Antifa Wien} 2009) zusätzlich herausgestellt wurde.

Die deutschsprachige Queer Theory stand lange Zeit in der Tradition der angloamerikanischen, aber nach einigen Jahren wurde im deutschsprachigen Kontext aus der Queer Theory die Queer Theorie (sprich: Quer Theorie). Meine These ist, dass der Begriff queer durch seinen Import aus der angloamerikanischen in die deutschsprachige Debatte nicht nur mit neuen Konnotationen ausgestattet wurde, sondern auch stetig Gefahr lief und läuft, seine politische Schlagkraft und Provokation zu verlieren. (...) Daraus ergeben sich weitergehende Fragen: Werden die Folgen dieses Transfers reflektiert? Was motiviert die deutschsprachige akademische Debatte, ein Wort wie quer als »Übersetzung« von *queer* zu etablieren? Was resultiert aus der Fixierung eines notwendig unbestimmten Begriffs? Und: wie *queer* ist eigentlich queer? (Rauchhut 2006, 119)

Die damit einhergehenden Implikationen wurden dabei – wie Rauchhut kritisiert – in einigen Auseinandersetzungen übersehen, oder nicht ausreichend mitreflektiert, oder mitunter auch willentlich transportiert. (vgl. ibid., 126) Rauchhut verweist auf eine „Negierung von kulturellen Differenzen“, die sie insofern gegeben sieht, als dass die Ähnlichkeit der Worte von queer und quer darüber hinweg täuscht, dass „beide Wörter und die dazugehörigen Konzepte ganz differente sprachphilosophische und kulturtheoretische, inhaltliche und begriffshistorische Bedeutungen in sich tragen. (ibid., 127) Mit jenen Sinnhaftigkeiten, die dem deutschen Wort quer beigemessen werden, war es in sehr eingängigen Argumentationen möglich, mit der Anwendung des Begriffs in einer Doppelung über die mitgeführten Implikationen stets eine

across – it comes from the Indo-European root – *twerkw*, which also yields the German *quer* (transverse), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*’.” (Cleto 1999, 12)

⁵³ Vgl. dazu: „Der erste Eindruck behielt zwar in der Hinsicht Recht, dass *queer* und *quer* miteinander verknüpft sind und beide sogar eine Wortverwandtschaft aufweisen. Doch diese Ähnlichkeit täuscht darüber hinweg, dass beide Wörter und die dazugehörigen Konzepte ganz differente sprachphilosophische und kulturtheoretische, inhaltliche und begriffshistorische Bedeutungen in sich tragen.“ (Rauchhut 2006, 127)

Gegenströmung oder Alternative zu signalisieren. Eine Deutung, die mit wissenschaftlichen Systematiken wie jenen der Interdisziplinarität konform geht, und als Legitimierung herangezogen werden kann.

Könnte es nun möglich sein, dass der Queer-Begriff gerade deshalb in Deutschland so voller Neugier und Faszination aufgenommen wurde, weil er hier nicht die Konnotation eines Schimpfwortes trägt, er eher versteckt und verhüllt? Werden somit die Ausdrücke Lesbe und Schwuler gegen ein neues modisches Identitätszeichen getauscht, unter dem noch alles möglich ist? Ist es so, das *queer* als ein Begriff fungiert, der freimacht von der Einschreibung von Diskriminierung und Ausgrenzung? Queer bleibt in der deutschen Aneignung das Fremde, das Andere durch das sich das Subjekt in Abgrenzung erst eindeutig konstituieren kann. Die akademische Debatte baut so, vermutlich unbeabsichtigt, an einer Nicht-etablierung von *queerem* Gedankengut in der Wissenschaftswelt mit. (ibid., 123)

Zurückgelassen werden Rauchhuts Ansicht nach jene Konnotationen, die den Begriff als „diskriminierende Anrufung“ und „politische[n] Kampfbegriff“ kennzeichneten. (ibid., 121) Rauchhut beanstandet Denkmodelle, die queer als eine nie festgeschriebene Kategorie zu fassen suchen⁵⁴ und kritisiert Argumentationslinien, die darüber hinwegtäuschen, dass der Begriff in der Vergangenheit sehr wohl Gebrauch fand um ganz explizit zu benennen.⁵⁵ Judith Butler veranschaulicht in ihrer Arbeit die Geschichte dieser Neuartikulation von queer.

In der queer-Politik und eigentlich schon in der Signifikation, die »*queer*« ist, interpretieren wir eine resignifizierende Praxis, in der die sanktionsaufhebende Macht des Namens »*queer*« umgedreht wird, um eine Anfechtung der Bestimmung sexueller Legitimität zu sanktionieren. Das durch homosexuellenfeindliche Anrufungen unterschiedlichster Art in den öffentlichen Diskurs »*queer*« eingebrachte Subjekt *greift* paradoxerweise, aber auch aussichtsreich diesen gleichen Begriff als diskursive Basis für eine Opposition *auf* oder *zitiert* ihn. Diese Art von Zitierung wird in dem Maße als *theatralische* Zitierung in Erscheinung treten, in dem sie die diskursive Konvention *nachahmt und übertreibt*, die sie zudem auch *umkehrt*. (Butler 1997, 317)

⁵⁴ Rauchhut verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf die Ausführungen von Sabine Hark. Vgl. dazu: „Als Nebeneffekt der Negierung des sprachphilosophischen Potentials des Begriffs zeigte sich drittens, dass queer keinen eigenen Ort bekam und nie richtig >begriffen< werden konnte. Dies ist eine Entwicklung, da der viele deutschsprachige TheoretikerInnen positive Seiten zu sehen versuchen, wenn sie – wie z.B. Sabine Hark – schreiben, dass *queer* nie festgelegt werden dürfe.“ (Rauchhut 2006, 127)

⁵⁵ Vgl. dazu: “Most of the secondary queer characteristics are negative: effeminacy, sickness, attitude, superficiality, snobbery. This is the third feature of being a queer – that it is a bad thing. [...] The language of monstrosity has by and large disappeared, but notions and feelings of immorality, deviance, weakness, illness, inadequacy, shame, degeneracy, sordidness, disgust and pathos were all part of the notion of queerness. Queer Theory and politics have sought to reclaim the word queer, not so much to cleanse it of its negative associations as to challenge the assumption that these associations are in fact negative – thus immorality may be a challenge to repressive morality, deviance a rejection of the straight and thus a narrow, and what is considered sordid and disgusting may in fact be exciting, risky, a life lived to the full on the edge. [...] Queer does resist a view of queerness as unrelieved frightfulness. [...] The negativity of queer was always resisted, contested, evaded or flouted. However, the notion of queer always had an awareness of negativity, had always to bear the weight of it.” (Deyer 2002, 6)

Die vielfach postulierte Idee, queer als vordiskursiv gebildetes Element – ohne diskursive Geschichtlichkeit⁵⁶ – zu fassen, vermutet Butler auf den Akt des Selbstbenennens rückführen zu können, der auf vermeintlich ‚magische‘ Weise den vorangegangenen Einsatz verdeckt. Dieses Verdecken von Geschichte(n) als Modalität kritisiert Butler, insofern sie es als ein ‚Schema‘ begreift, das mitunter performative Prozesse strukturiert.⁵⁷

Es wäre möglich, daß die Eingebildetheit einer Autonomie, die mit dem Selbstbenennen impliziert ist, die paradigmatisch präsentische Eingebildetheit ist, das heißt die Überzeugung, daß da jemand sei, der oder die in der Welt ankommt, in den Diskurs gelangt, ohne eine Geschichte zu haben, daß dieser jemand sich selbst in der und durch die Magie des Namens zustande bringt, daß die Sprache eher einen »Willen« oder eine »Wahl« ausdrückt, weniger aber eine komplexe und konstitutive Geschichte des Diskurses und der Macht, die die unverändert ambivalenten Ressourcen bilden, durch die eine queer- und queering-Handlungsfähigkeit geschmiedet und umgearbeitet wird. (ibid., 313)

Butlers Argumentation folgend schöpft sich das Potential der Anwendung des Terminus queer gerade am ‚Bewusstsein‘ der diskursiven Geschichte, die den Begriff hervorgebracht hat und bedingt.⁵⁸ Die Funktionsweise einer möglichen Resignifikation von Begriffen – queer fungiert hier als ein Beispiel – lassen sich jedoch nicht ausschließlich auf postulierte geschichtliche Diskontinuitäten ableiten. Innerhalb der Beschäftigung mit Nietzsches Begriff der ‚Zeichen-Kette‘ und Foucaults Konzeption diskursiver Macht bindet Butler eine solche Neuordnung vielmehr an formgebende Strukturen wie Macht und Zwang. (Vgl. ibid., 308)

Weder Macht noch Diskurs werden in jedem Moment von neuem gemacht; sie sind nicht so schwerelos, wie das die Uopiker radikaler Resignifikation implizieren könnten. [...] Es handelt sich weniger um einen »Ak«, eine vereinzelte und vorsätzliche Handlung, als [...] einen Nexus von Macht und Diskurs, der die diskursiven Gesten der Macht wiederholt und nachahmt. (ibid., 308-309)

Diesen Resignifikationsprozess ausschließlich als subversive Gegenposition zu fassen, stößt insofern auf Kritik. Vielmehr geht es um das Mitdenken dieser „Resignifizierung von einem homophoben Schimpfwort zur positiven, provokanten Selbstbezeichnung mit performativer Handlungsmacht.“ (Rauchhut 2006, 127) Explizit verweist hier Rauchhut auf die Praxis und Handhabung eines negativ konnotierten Begriffes – der in diesem

⁵⁶ An die Vorstellung knüpft Butler die Prämisse „daß der Diskurs eine Geschichte hat, die seine heute übliche Verwendung nicht bloß vorhergeht, sondern sie bedingt, und daß diese Geschichte die präsentische Sicht des Subjekts als ausschließlicher Ursprung oder Eigentümer dessen, was gesagt wird, wirkungsvoll dezentriert.“ (1997, 312)

⁵⁷ Vgl. dazu: „Das bedeutet also, daß eine performative Äußerung in dem Maße »funktioniert«, wie sie die konstitutiven Konventionen, von denen sie mobilisiert wird, *heranzieht und verdeckt*.“ (Butler 1997, 311)

⁵⁸ Vgl. dazu: „Aber queer kann sich nicht außerhalb des Problemkreislaufes wähen, der durch Identitätspolitik angetrieben wird. Anstatt sich gegen die Kritik zu wehren, die sein Vorgehen unausweichlich hervorruft, erlaubt queer diesen Kritiken, seine zukünftige und jetzt noch unvorstellbare Richtung zu formen.“ (Jagose 1998, 164)

Zusammenhang zu einem politischen Akt wird – und woraus sich queer seinen Wirkungsbereich ermöglicht. „Das bedeutet auch, daß die Begriffe, auf die wir dennoch Anspruch erheben, die Begriffe, vermittels derer wir auf einer Politisierung von Identität und Begehren bestehen, oftmals eine Wendung gegen diese konstitutive Geschichtlichkeit verlangen.“ (Butler 1997, 312) Innerhalb dieser Auffassung bedingt der Einsatz von queer nicht nur die subversive Opposition zu repräsentieren⁵⁹, sondern die prägenden Prozesse der Konstitution des queer-Begriffs mitzudenken.⁶⁰ „Wenn »queer«-Politik die Haltung einnimmt, von diesen anderen Modalitäten der Macht unabhängig zu sein, wird sie ihre demokratisierende Kraft verlieren.“ (ibid., 315)

Dadurch ermöglicht die Anwendung eine „Strategie der VerUneindeutigung. [...] Und zwar nicht im Sinne eines Gegenkonzepts, also als Dissens, sondern als ein Konzept, das die Grundlagen der Konsens-/Dissens-Politik fragwürdig macht.“ (Engel 2002, 232) Butler hinterfragt in ihrer Arbeit diskursive Konstitutionsprozesse von Signifikant/Signifikat-(Macht-)verhältnissen und liest die Begriffsgeschichte von queer als Analogie dazu. Dieses Gedankenmodell ermöglicht es Butler, Signifikanten in einer fortwährenden Bedeutungselastizität zu denken.

Kein Signifikant kann radikal repräsentativ sein, denn jeder Signifikant ist der Ort einer andauernden *méconnaissance* [Verkennung]. Er produziert die Erwartung einer Einheit, eines vollständigen und letzten Wiedererkennens, das niemals zustande gebracht werden kann. Paradoxe Weise ist das Versagen solcher Signifikanten, denjenigen konstitutiven Personenkreis vollständig zu beschreiben, den sie benennen [...], genau das, was diese Signifikanten zu Orten phantasmatischer Investition und diskursiver Neuartikulation macht. Dies hält die Signifikanten für neue Bedeutungen und neue Möglichkeiten politischer Resignifikation offen. Diese offenhaltende und performative Funktion des Signifikanten scheint mir ganz wesentlich zu sein für einen radikal demokratischen Begriff von Zukünftigkeit. (Butler 1997, 264)

Dieser Modus benennt eine Blickposition, die als Verweis der stetigen „Zukünftigkeit“⁶¹ fungiert „ohne die Zukunft vorwegzunehmen“ (Jagose 1998, 165)

⁵⁹ Als Verweis auf diese Kritik vgl. dazu: „Als Politik der Destabilisierung definiert ist in dem konzeptuellen Raum des Subversionsbegriffs jedoch schlicht kein Platz für eine solche positive Artikulation queerer Kultur. Denn die Wirklichkeit des subversiven Akts erschöpft sich in seiner Relation zur Hegemonie. Queeres Leben ausschließlich in seiner subversiven Dimension zu betrachten, bedeutet daher, kein Auge für dessen eigene Wirklichkeit zu haben und so Gefahr zu laufen, unter der Hand die hegemoniale Verwerfung minoritärer Sexualitäten zu wiederholen.“ (Haase 2003, 11)

⁶⁰ Vgl. dazu: „Eine *queer*-Handlungsfähigkeit in dieser Kette der Geschichtlichkeit neu zu fassen heißt deshalb, eine Reihe von Zwängen anzuerkennen, die für die Vergangenheit und die Zukunft gelten und die zugleich die *Grenzen* des Handelns und dessen *ermöglichende Bedingungen* markieren.“ (Butler, 314)

⁶¹ Auf diese von Butler postulierte Möglichkeit einer Denkweise verweist auch Sedgwick: „Judith Butler versucht nicht, im Detail vorwegzunehmen, wie queer normative Strukturen und Diskurse in Zukunft herausfordern wird. Sie argumentiert im Gegenteil, daß die Wirksamkeit von queer gerade in der Erkenntnis liegt, daß die Auswirkungen der Eingriffe von queer uneinheitlich sind und daher gerade nicht vorhergesehen werden können.“ (Jagose 1998, 163) Meiner Meinung richtete sich diese Unvorhersehbarkeit nicht nur auf den Einflussbereich den der Einsatz des Terminus queer hervorbringt, sondern lässt sich vielmehr auf jegliche Begriffe übertragen.

und dabei die Möglichkeit einer Umarbeitung diskursiver Machtverhältnisse vorstellbar macht. Die diskursive Geschichte des Terminus queer kann als ein Beispiel in Form der Analogie dazu gelesen werden.

2.1. Zwischen Kanonbildung und Analyseperspektive

Vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen und film/kinowirtschaftlichen Situation⁶² bescheinigt B. Ruby Rich in ihrem Artikel „New Queer Cinema“ aus der Zeitschrift *Sight & Sound* aus dem Jahr 1992 in Bezug auf die Independent Filmfestivals der Jahre 1991 und 1992 eine Innovation der Produktions- und Rezeptionsweisen wahrgenommen zu haben. Als Motor dieser neuen Bewegung markiert sie die auf den Festivals gezeigten Filme⁶³, sowie deren ‚Haltung‘ – gebunden an die Autorenschaft – sich den Zuseher_innen zu präsentieren.

There, suddenly, was a flock of films that were doing something new, renegotiating subjectivities, annexing whole genres, revising histories in their image. [...] Of course, the new queer films and videos aren't all the same, and don't share a single aesthetic vocabulary or strategy or concern. Yet they are nonetheless united by a common style. Call it 'Homo Pomo': there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. (Rich, 2004 [1992], 15-16)

Jene Filme werden samt ihren unterschiedlichsten – aus dem Pool des Film/Kinodiskurs entlehnten – Charakteristiken einer Zusammenführung ausgesetzt, subsumiert und als ‚Kino‘ gefasst, was Rich zusätzlich mit den Adjektiven neu und queer ausstattet. Der Argumentationslinie folgend wird queer zum Initiator dafür, jenes ‚Kino‘ mit der Charakteristik neu zu beschreiben. Trotz der zentralen Position, die der queer-Begriff in Richs Artikel einnimmt, spart die

⁶² Richs Ausführung kann als sehr verhaltene Bestandsaufnahme charakterisiert werden. Vgl. dazu: „When ghetto goes mainstream, malaise and paranoia set in. [...] Surprise, all the new movies being snatched up by distributors, shown in mainstream festivals, booked into theatres, are by the boys. Surprise, the amazing new lesbian videos that are redefining the whole dyke relationship to popular culture remain hard to find. [...] After all, none of this is taking place in a vacuum: celebrated in the festivals, despised in the streets. Review the statistics on gay-bashing. [...] Check out US immigration policy. Add the usual quota of internecine battles: girls against boys, narrative versus experimental work, white boys versus everyone else, elitism against populism, expansion of sights versus patrolling of boarders. There's bound to be trouble in paradise, even when the party's just getting going.“ (Rich 2004, 16-17)

⁶³ Vgl. dazu: „The wave, or movement, consisted of the surprise hits of Sundance 1991 and 1992 – *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Poison* (Todd Haynes, 1991), and *Swoon* (Tom Klin, 1992) – and many other films. The larger crop is generally noted to include *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1990), *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991) and *The Living End* (Gregg Araki, 1992) as well as work by filmmakers Sadie Benning, Cecilia Dougherty, Su Friedrich, John Greyson and Monica Treut.“ (Aaron 2004, 3)

Autorin einen Definitionsversuch desselben aus. Die Interpretation dieser Intention den Begriff zu verwenden, kann somit nur in einer Mutmaßung resümieren. Der von Rich wahrgenommene ‚Style‘⁶⁴ benennt in ihrer Ausführung weniger die Beschreibung der konstruierten inhaltlichen Ebene durch die Gestaltung der (wie auch immer definierten) Figurenkonzeption, als vielmehr die wahrgenommenen ästhetische Komponenten.

Acht Jahre nachdem B. Ruby Rich in ihrem Artikel die auf Festivals gezeigten Filme mit dem Label ‚New Queer Cinema‘ als Kanon beschreibbar machte, lässt sie die sich selbst gestellte Frage „But what's a queer film?“ (Rich 2009) in dem ebenfalls in *Sight & Sound* erschienenen Text „Queer And Present Danger“ von 2000 unbeantwortet. Einzig der Verweis „The films and their receptions over the past few years have rearranged all such definitions“ (ibid.) wird den Rezipient_innen angeboten. Retrospektiv fasst Rich ‚New Queer Cinema‘ in der beschreibbaren Konzeption des Moments, was an Begriffe wie Bewegung, Stilrichtung, oder Schule erinnert.⁶⁵

First of all, from the beginning the New Queer Cinema was a more successful term for a moment than a movement. It was meant to catch the beat of a new kind of film – and video-making that was fresh, edgy, low-budget, inventive, unapologetic, sexy and stylistically daring. (ibid.)

Die Entwicklungen der vergangenen acht Jahre, die sich aus jenem ‚Moment‘ speisten, beschreibt sie als eine Wechselwirkung von Produktion, Distribution und Rezeption. Es entwickelte sich – so Rich – ein Nischenmarkt, dessen Gros der Filme nie außerhalb einer ‚Community‘ rezipiert wurde. (ibid.)

The work spawned a whole sector of queer filmhood, not just genres but viewers and distributors and venues. By the late 90s there were well over 100 film festivals billed as queer; according to one survey, a full 80 per cent of the work shown there was never seen outside the queer circuit. Lacking the concentrated creative presence and

⁶⁴ Der Terminus Style wird von Kristin Thompson und David Bordwell folgendermaßen umrissen: „Any one film will tend to rely on particular technical options in creating its style, and these are chosen by the filmmaker within the constraints of historical circumstances. We may also extend the term style to describe the characteristic use of techniques made by a single filmmaker or group of filmmakers. The spectator may not consciously notice film style, but it nonetheless makes an important contribution to the film's meanings and effects.“ (2001, 391)

⁶⁵ Vgl. Dazu: „A film movement consists of 1. Films that are produced within a particular period and/or nation and that share significant traits of style and form 2. Filmmakers who operate within a common production structure and who share certain assumptions about filmmaking. [...] The concepts of formal and stylistic systems permit us to compare films within a movement and to contrast them with films of other movements. [...] Since a film movement consists of not only films but also the activities of specific filmmakers, we must go beyond noting stylistic and formal qualities. For each period and nation, we shall also sketch relevant factors that affect cinema. These factors include the state of the film industry, artistic theories held by the filmmakers themselves, pertinent technological features, and elements of the socioeconomic context of the period.“ (Bordwell/Thompson 2004, 464)

focused community responsiveness of the past, the New Queer Cinema has become just another niche market, another product line pitched at one particular type of discerning consumer. (ibid.)

Dass Richs Wortzusammenführung ‚New Queer Cinema‘ – wie es die Autorin im Jahr 1992 tätigte – als ein sehr subjektiv gesäumtes Konzept gelten darf, – von Rich selbst retrospektiv im Jahr 2000 als „canon“ (ibid.) etikettiert – beweist ihre Stellungnahme im Text zu Kimberly Pierce Film *BOYS DON'T CRY* (Peirce, USA 1999): „*Boys Don't Cry* has another problem fitting into any imaginary New Queer Cinema canon: it's not about a lesbian at all. [...] Gender confusion haunts the reviews of the film.“ (ibid.) Sie bestätigt damit die Vermutung, dass sich jene Formulierungen von 1992 auf ein gerahmtes ‚filmisches Kinoprogramm‘ bezogen.

Dieses Kino ist der Ausdruck junger Filmemacherinnen und Filmemacher, die eine neue Generation von Lesben- und Schwulenfilmen produzieren, die die Konstruktion von positiven Identifikationsfiguren ablehnen und die es verweigern „queere“ Identitäten einem straighten Publikum zu erklären. Ihre Filme sind sexuell explizit, versuchen sich an radikalen Interventionen in der Matrix von Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung und richten sich vorwiegend an ein „queeres“ Publikum. (Braidt 2008, 68)

In einer vergleichenden Analyse zu *THE TALENTED MR. RIPLEY* (USA 1999), der auch im Jahr 1999 erschienen ist, polemisiert Rich:

Back to back, the two make a new sort of sense. Step out of the cosmopolitan world of big cities at the turn of the millennium, switch time zones into the lockstep past or redneck present, switch identity into attraction to the same sex without the baggage of modern queer identity, wander into the land where the US military policy under Clinton (don't ask, don't tell) becomes instead a social habit, and *voila*!, there's a perfect set-up for a new cinematic code of conduct: kill or be killed. [...] Ripley becomes, in this scenario, the mirror image of Brandon. Is either one a New Queer Cinema product? I think not. If only because no such thing can exist anymore. (Rich 2009)

Wenn Rich äußert, dass Filme wie *BEING JOHN MALKOVICH* (Spike Jonze, USA 1999) von Elementen, die sie explizit dem Konzept ‚New Queer Cinema‘ zuschreibt, profitieren, dann kann Richs Auffassung unter anderem so verstanden werden, dass sie Wahrgenommenes anspricht – subjektiv Erfahrenes, das sie als ‚Haltung‘, sowie eine Form von Ästhetik beschreibt – das sie nun in Form von Zitaten wiederzuerkennen glaubt.

I think of *Being John Malkovich* as a mainstream movie made possible by the advances of the New Queer Cinema. For truly, madly, deeply, without all that groundbreaking and heart-stopping work of the early days, it's impossible to imagine the existence of the more mainstream films coming along now to play with the same concepts, cast bigger stars and shuffle the deck for fresh strategies. Don't get me wrong. I'm happy to have them. I'm happy to be part of a new niche market. And, yes, I'm working on my ability to synthesise current fashion with memories of the good ole days. I think of it as a millennial strategy. (ibid.)

Richs Anwendung von queer distanziert sich in diesem Sinne von der Beschreibung der Figurenkonzeption und der damit verbunden inhaltlichen Ebene des Films. Vielmehr bezieht sich diese Zuschreibung von queer auf ‚alle‘ diskursiven Film/Kino-Faktoren.

Als Herausgeber des Bandes *New Queer Cinema: A Critical Reader* von 2004 bündelt Michele Aaron – in Referenz an Richs Text von 1992 – eine Sammlung von Aufsätzen, die den Rubriken „NEW QUEER CINEMA IN CONTEXT“, „NEW QUEER CINEMA FILMMAKING“, „LOCATING NEW QUEER CINEMA“, „WATCHING NEW QUEER CINEMA“ (ibid., v-vi) zugewiesen werden. In seiner Einführung des Buches übernimmt der Autor neben Richs Definition des Slogans ‚New Queer Cinema‘ auch deren Motivation einen gemeinsamen Konnex der damals gezeigten Filme über deren Art und Weise der (Re)präsentationen herzustellen. In Anlehnung an Rich und in den weiterführenden Überlegungen von Aaron umfasst ‚New Queer Cinema‘ als Konzeption einen ganz spezifischen Zeitabschnitt, einen Moment Kinogeschichte gebunden an Filme, die jene spezifische Festivalkultur der 90er Jahre charakterisieren. Aaron räumt der Benennung dieser Film/Kinosystematik Berechtigung ein und definiert sie, indem er sie mit der Eigenart einer gemeinsamen „Attitüde“ (ibid., 3) überschreibt.

This defiance can be thought of as operating on several levels, all of which serve to illuminate the characteristics of NQC. First, (...) these films give voice to the marginalised not simply in terms of focusing on the lesbian and gay community, but on the sub-groups contained within it. (...) Second, the films are unapologetic about their characters' faults or, rather, crimes: they eschew positive imagery. (...) Third, the films defy the sanity of the past, especially the homophobic past. Fourth, the films frequently defy cinematic convention in terms of form, content and genre. NQC also incorporates a defiance of the sanity of mainstream cinema history. The lack of respect for the governing codes of form or content, linearity or coherence, indeed for Hollywood itself, has much in common with postmodernism. (ibid., 3-5)

Zusammengefasst als Filme einer marginalisierten Gruppe, wirken sie in Aarons Vorstellung über die diegetische Ebene hinaus, rütteln an Konventionen der Film/Kinotheorie und wirken damit auf Film/Kinogeschichtsschreibungen. Diese von Rich wahrgenommene und in der Analyse gesetzte, von Aaron über die eigene Rezeption der Filme und Lektüre von Richs Text formulierte Haltung bzw. Attitüde eines „trotzigen Widerstandes“⁶⁶ beschreibt Aaron ausführlicher im letzten Kapitel „The New Queer Spectator“ (ibid., 187-200) des Readers. In seiner Analyse bezieht er sich teilweise auf ähnliche Filme wie Rich in ihrem Text von 2000 und titulierte

⁶⁶ Vgl. dazu: „Indeed, what binds the group together is, I feel, best described as defiance.“ (Aaron 2004, 3)

sie mit der Konzeption „post-NQC“ (ibid., 188). Diese beschriebene Präsenz von wahrgenommenen Eigenheiten, die beide Theoretiker zu fassen suchen, werden von Aaron als „kinematische Strategien“ benannt, die sich über die ihnen anhaftende „Attitüde“ auf bestimmte Weise zur „Homosexualität bekennen“ (ibid.) und/oder die die sexuelle Orientierung und Identitätskategorien von normativen Vorgaben lösen.

„None of them disavows queerness. [...] What we must not forget, then, is that the critical power of queerness, its sheer force, is not to do with its content so much as its stance, its very oppositionality to conservative culture. Queer demands a rethink.“ (ibid., 198)

In seine Untersuchungen bezieht er sich auf die filmischen Arbeiten *BOYS DON'T CRY* und *BEING JOHN MALKOVICH*, die Aarons Ansicht nach nicht mehr in Konzeptionen – wie unter anderem die Betitelung ‚Crossdressing-Genre‘ – gefasst werden können. Indem Aaron argumentiert, dass sich die Filme *MANSFIELD PARK* (Rozema, UK 1999) und *CHICAGO* (Marshall, USA, D 2002) heteronormativen Betrachtungsweisen entziehen, lenkt er den Fokus seiner Betrachtung auf die Analyse der Rezipient_innenhaltung. (ibid., 188) Zu den Errungenschaften jenes mit Adjektiven neu und queer ausgestatteten Kinos, zählt Aaron auch die Etablierung einer Rezeptionshaltung, die sich auch außerhalb der Filmbetrachtung als nützlich bewährt.

New Queer Cinema's impact upon mainstream cinema can be measured not only in terms of the influx of lesbian and gay directors, or of 'defiant' characters or queer themes, but in terms of the audience's consensual flirtation with gender and sexual ambiguity within some of the most popular texts. (ibid., 187)

Das diskursive Produkt Film wird als Initiator gesetzt, dessen Verhandlung in einem theoretischen Kontext neue ‚Texte‘ hervorbrachte.⁶⁷ „The queering of contemporary western culture is not about the products alone, but about their theorization. Dovetailing with the emergence and evolution of NQC was the proliferation of queer film theory.“ (ibid.) In ähnlicher Weise argumentiert Alexander Doty, wenn er ‚queeren Filmen‘ und deren theoretischen Ausverhandlungen zuschreibt Forschungsfelder zu bereichern und

⁶⁷. Aaron führt diese Etablierung in Form von Entwicklungsprozessen auf: Vgl. dazu: „First, as the critical exploration of queer imagery and directors: in other words, the wave of film provided a focus for those cinema scholars among the expanding audience. Second, as a rereading and reclaiming of classical texts: a retrospective queering of film history. Third, as a discussion of queer spectatorship: what these queer texts reveal about the spectator's experience of cinema. (...) Perhaps the most noted scholarly contributions exist, not surprisingly, within the realm of revising cinema history.“ (Aaron, 2004, 10)

mitzubestimmen.⁶⁸ Er unternimmt dabei den Versuch ‚Queeres Lesen‘ nicht als ein ‚alternatives Lesen gegen...‘, sondern als eine ‚Alternative an sich‘ zu etablieren, um es damit einhergehend nicht immer nur als ‚Gegenströmung‘ definiert zu wissen. (vgl. *ibid.*)

Certain queer film and popular culture theorists have already profoundly challenged what has come before by asserting that the concepts of subtexting and connotation are most often used as heterocentrist paradigms to undermine, subordinate, or deny a range of non-(normative) straight reading that are as ‘denotative’ as any others. So queer reading (decodings) of texts are not ‘alternative readings’ or ‘subcultural readings’, but readings to stand alongside normatively straight ones. (*ibid.*, 149)

Über die Prämisse queer als Konzept zu begreifen, als „umbrella term or catch-all“ (*ibid.*, 5) gelingt es ihm – ohne die diskursive Wandlung⁶⁹ – des Wortes zu übersehen – es folgendermaßen zu beschreiben:

In this way, queer, as a critical concept, encompasses the non-fixity of gender expression and the non-fixity of both straight and gay sexuality. As Richard Dyer rightly reminds us, the contemporary formulation of queer functions in sheer contrast to its past, it signifies a fluidity of identity where, historically, queer represented an ‘exclusive and fixed sexuality’. To be queer now, then, means to be untethered from ‘conventional’ codes of behavior. (*ibid.*)

Seinem Argumentationsverlauf folgend ist es Aaron nicht möglich ‚New Queer Cinema‘ ohne den soziokulturellen, historischen und aktivistischen Hintergrund von 1990 – in Relation zu Kino/Film und deren theoretischen Auseinandersetzungen – zu denken. Resümierend führt Aaron die Konzepte wieder zusammen und schreibt ihnen eine Wechselwirkung zu.⁷⁰ Durch die Konzeptionen der Wortzusammenführung ‚New Queer Cinema‘ sieht sich Aaron angeregt queer-theoriegeschichtliche und medientheoretische Überlegungen zu verschränken.⁷¹

Founded upon the spectator's alignment or identification with or gravitation towards a 'character-not-you', narrative cinema itself depends upon establishing empathy, alliances and desire along lines not restricted to normative patterns of attractions. Cinema [...] is rooted in queer process. Not only has NQC helped generate this kind

⁶⁸ Vgl. dazu: „Historical studies, semiotics and structuralism, Marxist and ideological criticism, auteurism, genre studies, reception theory, and psychoanalytic, feminist, gay, lesbian, and bisexual approaches have all begun to be scrutinized, critiqued, supplemented, revised, or, in certain cases, rejected by queer film and popular culture theorists and critics. They are either seeking ways to form ‘coalitions’ between non- (normative) straight approaches, or wanting to examine more accurately and complexly those spaces and places in film and popular culture that fall outside existing gender and sexuality categories.” (Doty, 2000, 150)

⁶⁹ Aaron beruft sich dabei auf die Ausführungen von Richard Dyer.

⁷⁰ Vgl. dazu: „It is not simply that a sense of defiance characterizes these films, but that it marks them as queer. Indeed, ‘queer’ and its critical and cultural ascendancy are the crucial context for understanding the emergence and evolution of NQC. [...] In order to understand NQC fully, one must understand ‘queer’ as critical intervention, cultural product and political strategy – and NQC as an art-full manifestation of the overlap between the three. NQC cannot be removed from the context of the AIDS epidemic.” (Aaron 2004, 5-6)

⁷¹ In diesem Sinne verfolgt Aaron das von Elsaesser und Hagener postulierte gegenseitige „Durchdringen“ der Theorie-, Kino- und Filmerfahrung.

of thinking, it has encouraged mainstream culture to harness cinema's queer potential. This is not just another way of describing Hollywood's flirtation with queer imagery but, instead, represents a shift from the disavowal to the avowal, the open affirmation, of queer implications. [...] One of the resounding concerns of the collection is to evaluate how useful the distinction of New Queer Cinema has been for our understanding of contemporary, primarily western, culture and the impact of queerness upon it. Another is to interrogate the value and meaning of 'queer' as it becomes attached to all kinds of filmmaking – and all kinds of critical thinking – located at both the fringes and centre(s) of cultural production. (ibid., 10-12)

In Aarons Darstellung geht es um Diskussionen über Identifikation, Identität und Begehren ‚außerhalb‘ normativer Strukturen. Seine Beschäftigung mit der Geschichtlichkeit des Begriffes verschränkt er mit seiner Film- und Kinoerfahrung. Konzeptionen wie die Wortzusammenführung ‚New Queer Cinema‘ sieht er als Knotenpunkt, an dem sich das Wechselwirken dieser kulturellen Produkte darstellen lässt. Einerseits beschreibt Aaron queer als einen Verweis einer Perspektive, eine Form von Denkweise. Er funktionalisiert den Terminus als Platzhalter, der im Text ‚Stellung‘ bezieht, um als intellektuelles Alternativprogramm das Denken und Artikulieren von Kategorien gleichermaßen kritisch zu hinterfragen und zu ermöglichen. Andererseits wird queer in der Wortform des Adjektivs präsentiert, um damit weiterhin Prozesse, Potentiale und Darstellungen zu charakterisieren, sowie in der Wortform des Nomens, welche als gesetzte Einheit in Erscheinung tritt, um auf Prozesse zu wirken. Gesetzt zwischen Prozessen und Wechselwirkungen die sich teilweise widersprechen und dennoch vermeintlich unlöslich ineinander verwoben sind, kennzeichnet Aaron den Einsatz von queer als ‚schwieriges‘ Unterfangen, insofern er mit den Angaben „character-not-you“ und „not restricted to normative patterns“ selbst nur sehr weitreichende Definitionen anbietet. (Vgl. ibid., 10) Weitaus aufschlussreicher präsentiert sich Aarons Arbeit hinsichtlich der Darlegung von Diskursgeschichten. Nicht nur Aarons eigene Texte, sondern die Zusammenführung der Texte im Sammelband *New Queer Cinema* zeichnet eine Verquickung des queer-Begriffs mit medientheoretischen – film/kinoorientierten – Beschäftigungen nach und bietet meiner Ansicht nach ein produktives Modell von ‚Zusammendenken‘. Der Reader zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er ein Parallelesen der diskursgeschichtlichen Entwicklungen (einerseits des Terminus queer, aber andererseits auch der Film-und Kino(theorie)geschichte) anbietet. In gewissem Sinne werden Konzeptionen die sich aus einem Teil der Begriffsgesichte von queer speisen auf Film/Kinostrukturen übertragen und vice versa.

Die Geschichte(n) des Einsatzes als politisch, aktivistischer Leitbegriff finden sich so in der Benennung des ‚New Queer Cinemas‘ durch Rich wieder. Die theoretische Anwendung von queer als Stichwort, um eine Sichtweise zu etikettieren, ermöglicht es wiederum Film/Kino-Systematiken als unabgeschlossen und stetig verhandelbar zu fassen.

Mit Butler plädiere ich dafür den Begriff queer nicht ohne die ihm zuteil kommende Geschichtlichkeit zu denken und beziehe mich dabei unter anderem auf Butlers film/kinointeressierte Beschäftigung in *Bodies That Matter*. Dabei interessiert mich die Möglichkeit, die Begriffsgeschichte(n) des Terminus als ein Beispiel – eine Analogie – zu funktionalisieren, um diskursive Signifikat/Signifikant-Verhältnisse, die sich durch das Wechselwirken von Film/Kinoerfahrungen und theoretischen Kenntnissen einstellen, als offen verhandelbar zu denken.

3. Die Kookkurrenz von queer und Performativität

Für die Kookkurrenz der Begriffe queer und Performativität entschied sich Eve Kosofsky Sedgwick bereits im Titel ihres Textes „Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel.“ Die Motivation Performativität als „ziemlich queere Kategorie“ zu bezeichnen, gründet sich Sedgwick aus dem Umstand der „Dürftigkeit ihrer ontologischen Basis“, insofern

sie gleich zu Beginn ihrer intellektuellen Karriere von ihrem Begründer quasi von vornherein widerlegt wurde. [...] Die Verwendung von »Performativität« in der Dekonstruktion beginnt ja tatsächlich damit, dass sie als eine Eigenschaft gesehen wird, die allen Äußerungen gemeinsam ist. (Sedgwick 2005, 15)

Sedgwick verweist auf Austins vorgängiges Unternehmen konstante von performativen Äußerungen zu unterscheiden, welches er durch das Konzept der Trias lokutionären, illokutionären und perlokutionären (Sprech)akte ablöste.⁷² Sedgwick verwendet queer als eine Charakteristik, die der Wortbedeutung des Oxymorons gleichkommt. Sedgwicks Ansicht nach markiert in Austins Modell ein sich mit dem Begriff queer/Queer identifizierendes Subjekt eine Gegenposition zur herrschenden ‚Norm‘. Über jene „Versionen von Performativität (okay, nennen wir sie ruhig »Perversionen« - oder »Deformative«) nachzudenken“ (ibid. 17) birgt für Sedgwick das Potential in sich, Strukturen des Performativen einer Reflexion auszusetzen.

Austin kehrt zum Beispiel immer wieder zu der Formel »erste Person Singular Indikativ Präsens Aktiv« zurück, doch beim Trauungsbeispiel verwundert die scheinbare Selbstverständlichkeit, mit der das in der ersten Person sprechende, handelnde und zeigende Subjekt, wie auch das (Trauungs-)Präsens selbst, durch eine vertrauensvolle Berufung auf die staatliche Autorität, durch die arglose Anrufung anderer, die als »Zeugen« anwesend sind, und durch die Logik des (heterosexuellen) Supplements, das die individuelle subjektive Handlungsfähigkeit durch die Verschmelzung mit der gegengeschlechtlichen Dyade garantiert, konstituiert wird. Dagegen wird die Subjektivität derer, die sich selbst als queer identifizieren, mit Ablehnung oder Beugungen der (oder durch die) Logik des heterosexuellen Supplements, mit weit weniger einfachen Verbindungen zur staatlichen Autorität, mit einer weit weniger behaglichen Beziehung zur Zeugenschaft anderer verbunden sein. Die Entstehung der ersten Person, des Singular, des Präsens, des Aktiv und des Indikativ, all das sind für die queere Performativität eher Fragen als Voraussetzungen. (ibid., 18)

Sedgwick beruft sich in ihrer Beschäftigung auf die Äußerung „Shame on you“ (ibid.), die sie – ähnlich wie Austin die Aussagen und Erklärungen der Heiratszeremonie als Beispiele – zur Belegung der Thesen installiert. Ihre Ausgangsfragestellung, wie eine negativ akzentuierte Äußerung dazu geeignet sein könnte, eine positive Kraft innerhalb der Identitätsbildung zu aktivieren, beantwortet sie im Rückgriff auf die

⁷² Vgl. dazu Austins Begriff der „illocutionary force.“ (Austin 2002, 93ff.) Sowie Kapitel.1, S. 6-8 dieser Arbeit.

Begriffsgeschichte des Terminus queer. Im Verweisen auf jene ‚Geschichte(n)‘ des Begriffes, innerhalb welcher er als beschämende Anrufung fungierte, wird von Sedgwick funktionalisiert, um anhand dessen ein Modell der Identitätskonstitution zu überdenken. Die Kategorie der Scham setzt Sedgwick dabei als einen bestimmenden Teil von Identität. (ibid.)

Doch mit der Unterbrechung der Identifikation stellt Scham auch Identität her. Tatsächlich bleiben Scham und Identität in einem durchaus dynamischen Verhältnis zueinander, das zugleich dekonstruierend und konstituierend ist, weil Scham sowohl eigentümlich ansteckend als auch eigentümlich individuierend ist. (ibid., 20)

In Anlehnung an psychologische Theoriebildungen bindet Sedgwick Scham an die Kategorie des „Affekts“ und etabliert es als einen Knotenpunkt, der die Kategorien Scham, (theatrale) Performanz und das Potential einer performativen Kraft in einer Ambivalenz zusammenhält.⁷³ (Vgl. ibid., 19) Der Terminus queer, dessen Begriffsgeschichte(n) auch durch eine politisch wirksame Aneignung, entgegen der vorangegangenen beschämenden Verwendung gekennzeichnet ist(sind), dient Sedgwick als ein Verweis auf die Möglichkeit, Scham als positive Kraft zu denken.

Die Selbstbezeichnung »queer« durch AktivistInnnen hat sich vor allem deshalb als so brisant erwiesen, weil es keiner noch so starken affirmativen Rückeroberung gelingt, das Wort von seinen Assoziationen mit Scham und mit der beängstigenden Machtlosigkeit einer geschlechtsdissonanten oder anders stigmatisierten Kindheit zu lösen. Wenn queer ein politisch wirksamer Begriff ist, was er ist, dann deshalb, weil er von der Szene der Scham in der Kindheit nicht losgelöst werden kann, sondern an ihr als einer fast unerschöpflichen Quelle transformierender Energie festhält. (ibid., 18-19)

Queer wird innerhalb dieses Argumentationsverlaufs an den ihn bestimmenden Prozess der Resignifikation gebunden. Sedgwick funktionalisiert die Verwendungsweise einer ‚queeren Performativität‘ als „Name einer Strategie“, welche Prozesse offenlegt. Als ein Bindeglied, das „aus der Bezugnahme auf den Affekt der Scham und den späteren, damit verbundenen Fakt des Stigmas Sinn und Sein“ gewinnt.“ (ibid., 31) Queer beschreibt in Sedgwicks Ausführung die Charakteristik einer „Form der Identität und des Begehrens“ (ibid., 32). Performativ versteht sie – mit Austin – als Charakteristik von Äußerungen und Performativität, wertet sie als das legitimierte „Exemplarische“ (ibid., 16) im Diskurs einerseits und als paradoxer nicht fassbarer Begriff „zwischen Absorption und Theatralität“ andererseits.⁷⁴ (ibid. 15). Abschließend kommt Sedgwick erneut auf die Kategorie der Scham zurück. Ihre Zusammenführung ‚queere

⁷³ Vgl. dazu: „Scham verweist und projiziert; Scham stülpt sich nach Außen; Scham und Stolz, Scham und Selbstdarstellung, Scham und Exhibitionismus sind verschiedene Seiten derselben Medaille: Kurzum, Scham, transformierende Scham, ist *Performanz*, theatrale Performanz. (Sedgwick 2005, 19)

⁷⁴ Dies wurde bereits im Kapitel. 1, S 6 dieser Arbeit ausgeführt.

Performativität‘, innerhalb dieser queer als Charakteristik von Performativität eine Anwendung findet, begreift Sedgwick nicht als Dekonstruktion, sondern bietet es als eine Möglichkeit an, die im Zusammendenken mit einer „habituellen Scham und ihren Transformationen einige neue Türen öffnet, um über Identitätspolitik nachzudenken.“ (ibid., 32)

Wenn die Strukturierung der Scham sich je nach Kultur, Zeitperiode und verschiedenen Formen der Politik unterscheidet, so differiert sie sich jedoch auch einfach von einer Person zur anderen innerhalb einer gegebenen Kultur und Zeit. [...] Scham interessiert mich also politisch deshalb, weil sie den Ort der Identität – die Frage der Identität – am Ursprung des Impulses zum Performativen generiert und legitimiert, aber so, dass sie diesem Identitätsraum nicht den Status einer Essenz verleiht. Sie errichtet ihn als einen zu konstituierenden, das heißt als einen, der schon für die (notwendige, produktive) Missdeutung und Fehlwahrnehmung da ist. (ibid., 34-35)

Butler übernimmt in *Bodies that Matter* Sedgwicks Anregungen Scham als eine Kategorie der Identitätskonstitution zu fassen.⁷⁵ Im achten Kapitel „Auf kritische Weise queer“ (1997, 305-335) untersucht Butler den Einsatz des queer-Begriffs als beschämende Anrufung, den sie in dieser Funktion als „das performative queer“ (ibid., 311) benennt. Der Unterschied zu Sedgwicks Setzung ergibt sich interessanter Weise in der Umkehrung der Wortstellung. In Butlers Anwendung übernimmt performativ die Bestimmung des charakterisierenden Terminus. Die spottende Anrufung „Queer!“ (ibid., 311) setzt Butler (in ähnlicher Weise wie Sedgwick die Aussage ‚Shame on you...‘) in ein Verhältnis mit dem Satz „Ich erkläre euch...“ aus Austins Modell der Heiratszeremonie. Während Sedgwick die Subjektkonstitution zwischen Scham und Identitätsbildung auf das Individuum zurückführt, verhandelt Butler umgebende Machtstrukturen und Zwänge, die auf Subjekte wirken.

Wenn diese performative Äußerung als die Sanktion wirksam ist, die die Heterosexualisierung der sozialen Bedingung vollzieht, dann kommt sie vielleicht auch als genau das beschämende Tabu ins Spiel, das diejenigen »queer« macht, die sich jener Sozialform widersetzen oder gegen sie sind, sowie auch diejenigen, die diese Sozialform ohne hegemoniale soziale Sanktion in Anspruch nehmen. (ibid.,)

Butler schließt Sedgwicks konzeptionelle Überlegungen in ihre Arbeit mit ein, wenn sie die durch den Einsatz von queer evozierte Infragestellung von Konstitution als eine Beschämung von Identität und „Erscheinung“ betrachtet, „die die Frage nach dem Status von Kraft und Gegenkraft, von Stabilität und Variabilität, innerhalb der Performativität aufwirft.“ (ibid., 311) Das ‚performativ hervorgebrachte‘ queer in der Anwendung der Beschämung „gewinnt seine Kraft genau aus der wiederholten

⁷⁵ Vgl. dazu: „Eve Sedgwicks jüngste Überlegungen zu einer *queer*-Performativität fordern uns nicht bloß auf, darüber nachzudenken, wie eine bestimmte Theorie der Sprechakte auf *queer*-Praktiken zutrifft, sondern wie zu verstehen ist, daß »*queering*« als ein definierendes Moment von Performativität weiterbesteht.“ (Butler 1997, 309)

Anrufung, durch die es mit Beschuldigung, Pathologisierung, Beleidigung verknüpft wurde.“ (ibid.) Im selben Maße schöpft sich der Begriff daraus auch ein Potential der Ambivalenz zwischen Dekonstruktion und Konstitution. Wie in dieser Arbeit bereits erläutert wurde, speist sich das Butlersche Verständnis ‚performativer Strukturen‘ – von ihr am Beispiel des queer-Begriffs verdeutlicht – aus der

Kraft der Autorität durch die Wiederholung oder das Zitieren einer Reihe vorgängiger autoritativer Praktiken akkumuliert. [...] In diesem Sinne kann kein Begriff oder keine Erklärung ohne die akkumulierende und verschleiende Geschichtlichkeit der Kraft performativ fungieren.“ (ibid.)

Auf diesem Gedankenmodell bauend ist auch eine diskursive Resignifikation von Begriffen und Erklärungen an diese Geschichtlichkeit nicht nur gebunden, sondern lässt sich dieser Argumentation folgend auch erst dadurch denken. Der Terminus queer stellt in dieser Hinsicht ein Paradox dar, insofern die „Hoffnung auf Selbstbestimmung, die das Selbstbenennen weckt“ (ibid., 313) durch die diskursive Geschichte in Frage gestellt wird. Ein Einsatz von queer in der resignifizierten Wortbedeutung, der die durch die Geschichte aufgepropfte Zuschreibung der einstigen beleidigenden Anrufung ausblendet oder verdeckt, agiert im Butlerschen Sinne in selber Weise performativ, wie der durch den Einsatz als Beschämung in den Diskurs eingebrachte Terminus.

Daß dieser Begriff zu einem derartigen diskursiven Ort werden kann, dessen Verwendung von vornherein nicht völlig restringiert sind, sollte nicht bloß zu dem Zweck einer fortgesetzten Demokratisierung von queer-Politik gewährleistet sein, sondern auch zu dem Zweck, die spezifische Geschichtlichkeit des Begriffs aufzudecken, zu bejahren und umzugestalten. (ibid., 316)

Butler führt ihre Überlegungen zusammen, indem sie ‚drag‘ mit dem Begriff performativ charakterisiert, jedoch die Vorstellung widerlegt, „Performativität *als* drag“ (ibid., 317) zu verstehen und antwortet damit mitunter auf Rezeptionen ihres Buches *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* aus dem Jahr 1990⁷⁶. Wie bereits im Kapitel zum Performativitätsbegriff erläutert, schließt Butler in ihre Überlegung zur Formung von Geschlechtsidentität den Aspekt der Theatralität mit ein, jedoch handelt es sich dabei nicht um eine willentliche Entscheidung, Wahl und Aneignung, sondern eine „zwingende Praxis“.⁷⁷ (ibid.) „In dem Maße, in dem das Geschlecht eine Anweisung ist, ist es auch eine Anweisung, die niemals ganz

⁷⁶ Ich beziehe mich im Folgenden auf die übersetzte Neuauflage von 1991.

⁷⁷ Vgl. dazu: „Es kann auf keinen Fall der Schluß gezogen werden, daß der Teil der sozialen Geschlechtsidentität, der darstellerisch realisiert wird, deswegen die »Wahrheit« der Geschlechtsidentität ist; die darstellerische Realisierung [performance] als begrenzter »Akt« unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinne kann sie nicht als die Erfindung des »Willens« oder der »Wahl« des Ausführenden gefasst werden.“ (Butler 1997, 321)

erwartungsgemäß ausgeführt wird, deren Adressat das Ideal niemals völlig ausgefüllt, dem sie/er sich gezwungenermaßen annähert.“ (ibid.) In Anlehnung an psychoanalytische Betrachtungsweisen und in Bezug auf die Kategorie der Melancholie wertet Butler das „kritische Potential“ (ibid., 321), das sie in der Ausformung von drag gegeben sieht, als eine ‚Verhandlung‘ geschlechtlicher Identifizierungen. (Vgl. ibid., 323)

Was *drag* gleichwohl aufdeckt, ist die »normale« Verfaßtheit der Präsentation sozialer Geschlechtsidentität, in der das darstellersich realisierte Geschlecht in vielen Hinsichten von einer Reihe verleugneter Neigungen oder Identifizierungen konstituiert wird, die einen andersartigen Bereich des »Undurchführbaren« begründen. In der Tat ist es durchaus möglich, daß dasjenige, was das sexuell Undurchführbare ausmacht, statt dessen als Identifizierung mit einer sozialen Geschlechtsidentität darstellerisch realisiert wird. [...] Demnach setzt *drag* der Heterosexualität keinen *Widerstand entgegen* beziehungsweise bringt die Verbreitung von *drag* die Heterosexualität nicht zu Fall; *drag* neigt im Gegenteil dazu, die Allegorisierung von Heterosexualität und deren konstitutiver Melancholie zu sein. Als eine Allegorie, die durch das Übertriebene wirkt, hebt *drag* dasjenige plastisch hervor, was letzten Endes nur in Bezug auf das Übertriebene bestimmt ist: die untertriebene, für selbstverständlich gehaltene Qualität heterosexueller Performativität. (ibid., 323-325)

3.1. Die Kookkurrenz der Begriffe queer und Performativität in medieninteressierten Auseinandersetzungen

Judith Butlers Beschäftigung mit dem Film PARIS IS BURNING⁷⁸ in *Bodies that Matter* kann als theoretische Verschaltung gelesen werden, insofern Butler ihre Theoriekenntnis – so mitunter ihre Überlegungen zu Althusser's Begriff der Anrufung⁷⁹, Austins Theorie der Sprechakte und ihre Überlegungen zu drag – in Beziehung zu ihrer Filmwahrnehmung setzt. (vgl. ibid., 173) Butlers Wahl viel dabei auf einen Film, der auch in dem von Rich konzipierten Kontext des ‚New Queer Cinemas‘ verhandelt wurde.⁸⁰ Innerhalb der Zusammenführung der diskursiven Produkte Text/Film/Kino erarbeitet sich Butler ihre Thesen zur Auslotung eines Potentials dieser im Identitätsdiskurs bereits über performative

⁷⁸ Butler verhandelt neben dem Film PARIS IS BURNING auch noch weitere kulturelle Produkte, auf die sich Butler zur Konkretisierung ihrer Thesen beruft. Vgl. dazu: „Die Texte, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, stammen aus unterschiedlichen Schreibtraditionen: Platons *Timaios*, Freuds »Zur Einführung des Narzißmus«, Schriften von Jacques Lacan, Erzählungen von Willa Carther, Nella Larsens Novelle *Passing*, Jennie Livnigstons Film *Paris Is Burning*, Aufsätze zur neueren Sexualtheorie und zur Politik sowie Texte der radikaldemokratischen Theorie.“ (Butler 1997, 41)

⁷⁹ Vgl. dazu: „Althusser denkt sich dieses »Ansprechen« oder »Anrufen« als einen einseitigen Akt, als die Macht und Kraft des Gesetzes, Angst zu erzwängen und gleichzeitig eine mit einem Aufwand verbundene Anerkennung anzubieten.“ (Butler 1997, 173)

⁸⁰ Michele Aaron nimmt diesen Sachverhalt wiederum in seiner Arbeit *New Queer Cinema* von 2004 auf, um ihn als Beleg für seine Thesen zu funktionalisieren. Aaron bemüht sich um die Darstellung der Einflussnahme des „New Queer Cinemas“ auf wissenschaftliche, philosophische Diskurse.

Prozesse etablierten Begriffe beschämender Anrufung⁸¹, das durch Prozesse der Resignifikation freigemacht wird. (vgl. *ibid.*, 176). Butler greift in diesem Sinnzusammenhang auf die Geschichte des queer-Begriffs zurück, die ebenfalls durch eine solche resignifizierende „Umarbeitung“ (*ibid.*) markiert ist.

Die Regisseurin und Produzentin Jennie Livingston porträtiert in ihrem 1990 entstandenen Film *PARIS IS BURNING*, der als Dokumentarfilm gehandelt wird, (transsexuelle/transgender/schul identifizierte) Menschen einer New Yorker Community, die in Wettbewerben von Drag-Bällen ihre Darstellungsfähigkeiten messen. Die Auswahlkriterien, die diesen Kontest strukturieren, orientieren sich an normierenden Kategorien, die von einer Jury an der „Echtheit“ der Performance gewertet werden.

Die Kategorien umfassen eine Vielzahl sozialer Normen, von denen viele in der Kultur der Weißen als Klassenmerkmale gelten, wie etwa bei den »leitenden Angestellten« und Studenten der Eliteuniversitäten; einige Kategorien sind weiblich markiert, sie reichen vom *highdrag* bis zur *butch queen* und manche, wie die der *bangie* [Schlägerbraut], kommen von der heterosexuellen, männlichen schwarzen Straßenkultur.“ (*ibid.*, 182)

Die parallelmontierten Einstellungen zeigen Aufnahmen der Bälle, Interviews, alltägliche Beschäftigungen der ‚Bewerber‘ und Mitglieder der Community, sowie Zwischentitel, die dem ‚unwissenden‘ Rezipienten durch Vokabeltraining dabei helfen diese – so im Film präsentierte – ‚Subkultur‘ lesbar zu machen. So wird der Terminus „house“⁸² zu einem repräsentativen Nenner gewählter Zugehörigkeit, der Formierung von sozialen Zusammenführungen – Performanceteams – und somit ‚Verwandschaftsverhältnisse‘ beschreibt. Die Mitglieder der ‚Häuser‘ sind zudem mit Bezeichnungen wie „mothers“ und „children“ benannt. (Livingston 1990) Den Einsatz „entnaturalisierende[r] Strategien“, welcher die Wahrnehmung dahingehend beeinflusst das Denken von „Neuartikulationen“ von „Begriffe[n], die Körper von Gewicht etablieren und aufrechterhalten“ zu evozieren, führt Butler auf jene Begriffe zurück, die aus ihrer Sicht durch die Anwendung der abgefilmten und in Szene gesetzten Menschen eine Neudeutung erfahren haben. Diese „Neuformulierung von Verwandschaft“ versteht Butler

⁸¹ Vgl. dazu: „Indem man von solchen Begriffen in Besitz genommen wird und sie aber auch in Besitz nimmt, riskiert man eine Einwilligung, eine Wiederholung, einen Rückfall in die Verwundung. Dies bietet aber auch die Gelegenheit, die mobilisierende Macht der Verwundung, einer Anrufung, die man niemals gewählt hat, auszunutzen. (Butler 2007, 176)

⁸² Die Häuser tragen ‚Zunamen‘ wie Dior, Chanel, Labeija, Xtravaganza oder Ninja und verweisen damit auf die gewählte Referenz der Gruppen. Zu den Darstellungen der Wettbewerbe gehört nicht nur sich durch entsprechende Bewegungen (voguing) auszuzeichnen, sondern sich auch im ‚passenden‘ Outfit zu präsentieren.

„als Wiederholungen hegemonialer Formen der Macht[...], die daran scheitern, getreu zu wiederholen, und die in diesem Scheitern Möglichkeiten eröffnen, die Begriffe der Verletzung gegen ihre verletzenden Zielsetzungen zu resignifizieren.“ (1997, 176)

Butler benennt „Orte der Ambivalenz, die an den Grenzen der diskursiven Legitimität erzeugt werden“ (ibid.), einen diskursiven „Nicht-Raum eines kulturellen Zusammenstoßes, [...] der die Möglichkeit eröffnet, die gleichen Bestimmungen umzuarbeiten, in denen sich die Subjektivierung vollzieht – und in ihrem Vollzug scheitert.“ (ibid., 177) Innerhalb dieses ‚Settings‘ verortet Butler auch „die Umarbeitung von »queer« als Ausdruck für Verwerflichkeit zu einem Ausdruck für politisierte Zugehörigkeit.“ (ibid., 176)

Eric Savoy gelingt eine (kon)textuelle Zusammenführung der Termini Performance, Film/Kino, queer und Performativität in seiner Arbeit „*That ain't all she ain't*: Doris Day and Queer Performativity“ aus dem Jahr 1999. Im Hinterfragen akademischer Herangehensweisen bezieht Savoy auch Debatten zur Wissenschaftsgeschichte mit ein und erweitert damit seine Reflexionen.⁸³ In seinen Ausführungen stützt er sich auf seine Interpretation und Zusammenführung von Butlers Begriff der Performativität, sowie Sedgwicks Kookkurrenz der Wörter ‚queere Performativität‘. Er richtet einen kritischen Blick auf die analytische Praxis, die mit der Wortzusammenführung ‚Queer Reading‘⁸⁴ betitelt und mitunter auch

⁸³ Vgl. dazu: „Not infrequently, the deconstructive play with gender identification and sexual identity in popular culture seems, on the one hand, to be entirely resonant with current academic theory, yet on the other hand, to be so complex and incoherent in its representations that even the furthest conceptual reaches of “theory” strain toward an illumination, a knowingness, that remains somewhat remote.” (Savoy 1999, 151) Sowie: “The critical appeal of these 1950s explorations of calamitous desire – their potential to complicate what theory “knows” about gay and lesbian specificity – lies in their unstable, shifting propositional logic about what might constitute the *relationality* of both gay and straight normative to their others.” (Savoy 1999, 151)

⁸⁴ In ihrer Arbeit „Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay, and Queer Film and Media Criticism“ von 1999 diskutiert Julia Erhart das Verhältnis zwischen forschender Instanz und gewählttem Untersuchungsgegenstand. „Splits occur over the matter of method, with some wishing to identify a gay cinematic language in the tradition of *écriture féminine*; some wanting to focus exclusively on self-declared and typically avant-garde or independent “lesbian” or “gay” films by lesbian, gay or queer authors; others wishing to work concertedly on popular culture, reading hegemonic texts against the grain, looking for the queer within the straight. Lesbian, gay, and queer work further divides over who or what is the proper subject of research - queers? straights? texts? culture? whose texts? whose culture? [...] Lesbian, gay and queer scholars form at least virtual communities, which in turn produce and sustain different clusters of research.” (ibid., 166) Erhart räumt – in Anlehnung an Chris Straayers Arbeit – dem filmischen Produkt das Potential ein, Rezipient_innen ‚Alternativen‘ wahrnehmen zu lassen, was sie dazu auffordert, sich für die ‚Teilnahme‘ am Diskurs-Sprachspiel stetig um neue Beschreibungsformen zu bemühen. Vgl. Dazu: „The mutability of identity is the key to contemporary queer film and media theory, a good part of which has rejected, as I have said, established categories of gayness, preferring to think of sexuality as performance. Queerness has more to do with performance and the figuration of the body than with the matter of object choice, that is, with what I would call sexual presentation rather than sexual *orientation*.”

dem Forschungsfeld der Queer Theory zugeordnet wird und erprobt diese als eine Strategie der Filmanalyse. Den Ausgangspunkt seiner Untersuchung bildet das wechselseitige Wirken des filmischen Produkts *CALAMITY JANE* (Butler, USA 1953) und die darauf gerichtete Position der rezipierenden Instanzen, denen Savoy mitunter eine überhebliche Selbstgewissheit zuschreibt.

There exists an odd congruence between current theory's promise of analytical mastery and the ways in which *Calamity Jane* positions its spectator: viewership of this comedy of mistaken identity is constructed, in the film's contractual terms, as knowing something about the characters that they do not yet know; academic viewing materializes as knowing something that the actors themselves, and indeed the entire cultural production of *Calamity Jane*, does not and cannot ever know. I would argue that such epistemological certainty is at best ephemeral, and at worst illusory, in the reception dynamics required by this film. (ibid., 151)

Ausgehend von der inhaltlichen Ebene und der Figurenkonzeption die der Film anbietet, diskutiert Savoy inwieweit die Präsenz der extradiegetischen Schauspielerin Doris Day und die der innerdiegetisch motivierten Figur Jane Cannary in ihrem Wechselwirken die Schlüssigkeit der Narration unterlaufen. (Vgl. ibid., 152) Die Klärung des Verhältnisses von Performance und Performativität beinhaltet für Savoy eine Antwort dieser Fragestellung. Seine Interpretation der Butlerschen Konzeption der ‚gender-Performativität‘ („the cultural matrix in which subjects may be said to materialize through the reiterated stylization of the body“) überträgt er auf das Subjekt der Analyse – das „Objekt der Performance“ – dessen Konstitution er im wechselwirkenden Verhältnis zwischen der Schauspielerin und der dargestellten Figur begreift. (ibid.)

Die Figurenkonzeption bildet für Savoy ein vorbestimmtes Außen, dass durch ein „heteronormatives Drehbuch“ geformt und durch die narrativen Ziele des Films geregelt wird.⁸⁵ Die Struktur bildet einen Rahmen, welcher die Performance dahingehend einschränkt, jene diegetisch ‚schlüssige‘ und von der Produktion gewollte Identität zu etablieren. In der Darlegung der Rezeption des Films innerhalb Queer Theory bemühter Beschäftigungen, weist Savoy nach, dass diese von Produktionsseite intendierte Figurenkonzeption Diskussionen ausgesetzt ist.

It seems, [...] that “performance“ is a complicated affair: it may be that the residual matter of Jane's lesbian insubordination is scripted and that the actors know exactly what they are doing, or it may be that a certain queer effect, a certain style of performance, invokes and interpellates a lesbian spectatorial position, possibly inadvertently. Superimposed upon this queer effect – this reception practice that

(...) *Queerness* (to continue with that term) of the material Straayer discusses lies less in a spectator's against-the-grain response than within the texts themselves.” (ibid., 175-176)

⁸⁵ Obwohl von Savoy nicht betont, lässt sich dieser Bezug durch den Verweis auf die Bestimmungen des Production Codes lesen. (Vgl. Doherty 2007. 5)

responds to connotative cues to provide an unsettling supplement to Hollywood's dominant practice – is an even queerer hermeneutic field: we can't know with any certainty. (Savoy 1999, 153)

Performativität versteht Savoy als Konstitutionsbedingung des Subjekts, jene Matrix, über die sich Identitäten formen. Queer verwendet er innerhalb seiner Ausarbeitung als Adjektiv, das in diesem Sinne als subversive Opposition eine ‚Gegenströmung‘ signalisiert. In einem argumentativen Verweis führt Savoy dieses Verständnis auf sein angebotenes Beispiel des Produktions-Rezeptionsverhältnisses von CALAMITY JANE zurück. In seinem Resümee seiner Ausführung fasst er die produktionsökonomischen Bedingungen als Macht strukturierende Kategorien, welche die Performance vorgeben. Diese Matrix – bei Savoy die Performativität – etabliert nun aber ein Subjekt entgegen der gewollten vordefinierten Rahmenbedingungen der Performance. Diese Übernahme einer Folie lässt auf Savoy's Rekurrenzen auf das von Butler angebotene Modell einer diskursiven „Neuformulierung“ schließen.

Wo die Einheitlichkeit des Subjekts erwartet wird, wo die Verhaltenskonformität des Subjekts befohlen wird, könnte die Ablehnung des Gesetzes in Form einer parodistischen Ausfüllung der Konformität erzeugt werden, die die Legitimität des Befehls subtil fragwürdig macht, eine Wiederholung, die das Gesetz in die Übertreibung hineinzieht, eine Neuformulierung des Gesetzes gegen die Autorität desjenigen, der es hervorbringt. [...] Die Anrufung verliert somit ihren Status als eine einfache performative Äußerung, als eines Aktes des Diskurses, ausgestattet mit der Macht, das zu erschaffen, von dem die Rede ist. (Butler 1997, 174)

Savoy's Konsequenz daraus: „the call of performativity is not referable to volitional performance. Rather, it might be understood as interlining, and pulling against, the narrative requirement of performance that wants to reconstruct Doris Day and Calamity Jane as unproblematically feminine.“ (Savoy 1999, 153) Die von der Rezipient_innenposition wahrgenommene „Sichtbarkeit“ einer lesbischen Identität sieht Savoy als eine Ablehnung der heteronormativen Struktur. In diesem Sinnzusammenhang schreibt er der Kategorie der Performativität ein Potential zu, Tendenzen zu entwickeln, die gegen die Intentionen der Produktionsseite zum Tragen kommen. (Vgl. *ibid.*, 153) Um diese Wirkung zu verdeutlichen greift Savoy auf jene Konzeption einer ‚queeren Performativität‘ zurück, die Eve Kosofsky Sedgwick in Anlehnung an Paul de Man in Bezug auf literarische Werke definiert: „‘Queer performativity’“ as resistantly unaccountable, as „a torsion, a mutual perversion,“ of what the text imagines as „reference“ and what it invokes beyond its

strictures.“⁸⁶ (ibid.) Damit verfolgt Savoy ein textorientiertes Verständnis kultureller Produkte und überträgt in seiner Analyse die Wechselwirkung zwischen dem Medium Film und den Zusehenden auf das Modell einer Text-Text-Beziehung. Daran anknüpfend lässt sich Savoy's Analyse als ein Fallbeispiel diskursiver Intertextualität lesen, innerhalb dessen das Verhältnis Produzierende/Rezipierende diskutiert wird. Den in den 60er Jahren von Julia Kristeva entwickelten Begriff der Intertextualität⁸⁷ (Vgl. Eberhardt 2002, 13) – der in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft zwar etwas verspätet, nun aber kaum mehr aus dem wissenschaftstheoretischen Diskurs wegzudenken ist (Vgl. ibid., 17) – versteht Joachim Eberhardt einerseits „als »Kernbereich der poststrukturalistischen Poetik«, die sich „auf die Formel bringen läßt »Alle Texte sind intertextuell«, andererseits stehe dem ein Verständnis gegenüber, das von einem engeren ›Text‹-Begriff ausgehe und Intertextualität als Eigenschaft bloß einer Teilmenge aller Texte“ auffasst. (ibid., 19) Eine Analogie zu Savoy's Analyse von CALAMITY JANE ergibt sich, insofern ihn ebenso die Unterscheidung zwischen einer intertextuellen Arbeitsweise im Produktionsverlauf und den damit verbunden Intentionen und dem Erkennen bzw. ‚Nicht-Erkennen‘ jener ‚Zitate‘ im Moment der Rezeption (Karlheinz Stierle zit. n. Dorn 2009, 2) beschäftigt. Während hier einerseits der Schaffensprozess eines Werkes ins Blickfeld der Untersuchungen gerät und dabei die potentielle Wahrnehmung der Rezipient_innen noch unberücksichtigt bleibt, nimmt andererseits die Herangehensweise der Rezeptionsästhetik jene Analogien, Subtexte, Verweise, sich ergebende Kontrastierungen und Differenzen, die innerhalb der Rezeptionssituation wahrgenommen werden, in den Fokus der Analyse. (Vgl. Eberhardt 2002, 18).

»Intertextualität« [meint] eine mitnichten zufällige Verbindung zwischen Texten, sondern eine motivierte, die außerdem im Posttext erkennbar ist. Deshalb gehört es zu den ersten Einsichten, daß man »Produktionsintertextualität von Rezeptionsintertextualität zu unterscheiden« habe. Man muß jene Text-Text-Beziehungen, welche ein Leser willkürlich herstellt, von denjenigen unterscheiden, die »beim Verstehen obligatorisch erzeugt werden«, wie Grivel formuliert. (ibid. 2002, S. 20-21)

⁸⁶ Eine Haltung, wie sie auch von Alexander Doty vertreten wird: „A [...] variation on the approaches [...] would be using queer to describe the non-straight work, positions, pleasures, and readings of people who don't share the same 'sexual orientation' as that articulated in the text they are producing or responding to. (2000 148)“

⁸⁷ Sowie: „Kristeva geht davon aus, dass jedwede Form kultureller Äußerung Text sei, baut ihre Theorie also auf der Basis eines entgrenzten Textbegriffs“ (Dorn 2009, 2) auf.

Textelemente bieten sich einerseits in einer Kohärenz dem Leser dar, andererseits ergeben sich Kontrastierungen, in denen „Intertextualität als ›subversive[s] Schreiben‹“ in den Dienst genommen wird. (ibid., 36)

Denn Kohärenz scheint zu bedeuten, daß verschiedene Textelemente einander nicht widersprechen dürfen, während ›Subversivität‹ gerade eine Bedeutungskonstitution bezeichnet, in welcher die verborgenen Referenzen die Oberflächenbedeutung unterlaufen oder ihr widersprechen. [...] In Anlehnung daran ließe sich der Subversionstheorie eine Sinnkonstitutionstheorie der Intertextualität gegenüberstellen. (ibid., 36-37)

Diskussionen darüber, wie sich diskursive Produkte ‚begegnen‘, ob einerseits subversive Tendenzen wahrgenommen werden können, oder ob sie sich in einer Stimmigkeit präsentieren, muss notwendigerweise ungeklärt bleiben; darauf verweisen Butler, wie auch Sedgwick. (Vgl. Butler 1997, 182; Sedgwick 2005, 37) Diese verschränkten Prozesse, die sich stets auf das Produktions-Rezeptionsverhältnis übertragen lassen, bilden ein unlösbares Moment für Savoy's Auseinandersetzung. Seine Zusammenfassung lässt ein ambivalentes Wechselwirken dieses Verhältnisses zu, voraus sich für ihn verschiedene Wahrnehmungsformen des Films ergeben.

The irreducible irony of queer performativity is that the very possibilities of specifying “otherness” are generated by the preteritions of narrative constraint. Moreover, the simultaneity of diverse spectatorial engagements – responses to highly nuanced registers – effectively and repeatedly decenters the grounds of knowing or the precise *localability* of transgression. This necessary suspension between intelligibility and unintelligibility constitutes both the queer effect of 1950s cinema and its fin-de-siècle counterpart, queer critique. (Savoy 1999, 159)

Diese Auffassung erklärt vermutlich auch, weshalb Savoy am Ende seines Textes zu seiner eigenen Wahrnehmung zurückkehrt.⁸⁸ Er etabliert sich selbst als Rezipierenden und schildert davon ausgehend seine Position im Produktions-Rezeptionsverhältnis. In einem weiteren Schritt überträgt Savoy sein Modell dieses Verhältnisses auf die Konstitution der wahrgenommenen Präsenz von Doris Day als Jane Cannary, die er zwischen Prozessen der Kategorien Performance und Performativität situiert. Als Verweis dient ihm eine Sequenz aus CALAMITY JANE, in der auf der Bühne des Salons eine Drag-Show performt wird und die Figur Jane diese im Gegensatz zu den anderen Figuren auch als eine solche wahrnimmt.

The camera alternates between this ludicrous travesty and a close-up on Jane's knowing, discerning look. “Do you see what I see?” she asks Bill Hickock; his turn line – “She ain't very good lookin'” – indicates that the drag performance is illegible to him, that he cannot read the body beneath the sartorial signifier. Against this

⁸⁸ Vgl. dazu: „For me, watching Calamity Jane in the 1990s is an occasion to assemble my own synecdochic catalogue, to construct the genealogy of my own queerness.” (Savoy 1999, 177)

straight incompetence, Jane delivers what is possibly her queerest line in the narrative: "That ain't *all* she ain't." The immediate point of this utterance is to confirm the power of the queer look, that it not only takes one to know one but it takes a better one to say it. [...] Finally, the cumulative effect of queer performativity is not simply the rupturing of the categories of heterosexual and lesbian. Rather, it brings to visibility, to the knowing look, the uncertain connection between doing gender and being gendered: for if volitional performance is predicated on the assumption that the performing body "ain't all," then performativity, always in excess of intention's illusions, suggests powerfully that the coherences of identity – that totalizing "all" – ain't. (Savoy 1999, 178-179)

Das Beispiel der diegetisch angelegten Konstruktion, in der es um ein Erkennen bzw. nicht-Erkennen von Identitätskonstitutionen geht, wird nach ‚außen‘, auf das Erkennen bzw. Nicht-Erkennen im Wechselspiel zwischen Filmwirkung und Wahrnehmung gestülpt.⁸⁹

3.2. Konzeptionelle Zusammenführung der Lektüre(n)

Jene von den Autor_innen forcierte Zusammenführung ihrer Theoriekenntnis und ihrer Film- und Kinoerfahrung begreife ich mit Thomas Elsaesser und Malte Hagener weniger als eine „Anwendung als eine gegenseitige Durchdringung: als ein Nachdenken darüber, wie Filme die Arbeit der Theorie weiterführen und umgekehrt.“ (2007, 21) Ein Vorhaben, das sich auch diese Arbeit zum Ziel gesetzt hat. Ein Gedankenspiel, das einerseits beschreibt wie Film-Kinowahrnehmungen theoretische Auseinandersetzungen anregen und andererseits darlegt, wie den Wörtern Film und Kino Konzepte ‚übergestülpt‘ werden, um sie für die Darlegung von Thesen zu funktionalisieren. Es „ist davon auszugehen, dass diese Praxis des Beschreibens und des Nachdenkens über Medien zugleich [...] etwas bewirkt, in dem sie Medien und ihr jeweiliges ›Außen‹ sowie das Verhältnis zwischen Medien (mit)konstituiert.“ (Seier 2007, 138) Ich verwehre mich dagegen queer als Adjektiv oder Nomen anzuwenden, um damit Looks, Ästhetiken, Potentiale, filmische Identitätskonstruktionen, Darstellungsweisen, etc. zu etikettieren. Ebenso stellt die

⁸⁹ Autor_innen, die (meist bereits im Titel) die Kookkurrenz „Passing/Failing“ thematisieren, bemühen sich in ihren Analysen maßgeblich mit dem Informationsvorsprung bzw. -rückstand der diegetischen Figuren im Vergleich zu den Zuseher_innen. Vgl. dazu: „Primarily comedies, cross-dressing films [...] derive their effect from the slapstick, sexually suggestive or supposedly absurd scenarios resulting from the central character's 'mistaken identity', that is, from the gap between the character's passing within the diegesis and the spectator's privileged position of knowledge (their being in on the disguise).“ (Aaron 2004, 189) Um eine solche Ausarbeitung bemüht sich Elisabeth Bronfen in ihrer im Jahr 2002 in *Masculinities – Maskulinitäten: Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck* publizierten Analyse „Masculinity see under crisis: Die Verfilmungen der Teena Brandon“ zu den Filmen *BOYS DON'T CRY* und *THE BRANDON TEENA STORY* (Muskula/ Olafsdóttir, USA 1998). (Vgl. Bronfen 2002, 126-146)

Wortform des Verbs für mich keine geeignete Herangehensweise dar, eine Handlungsfähigkeit in medientheoretischen Feldern zu eröffnen. Diese Anwendungen würden bedingen, den Begriff innerhalb der jeweiligen Setzungen mit synonymen Bedeutungen auszustatten. Wie im vorangegangenen Kapitel zu den Begriffsgeschichten von queer dargestellt werden konnte, findet sich dafür ein unüberschaubarer Pool aus dem hier geschöpft werden könnte, womit sich eine Interpretationsoffenheit einstellt. Wenn Butler durch die Anwendung des Begriffes in der Verbform eine „queering-Handlungsfähigkeit“ bescheinigt, wird diese Möglichkeit ausschließlich in den von Butler beschriebenen (historisch bedingten) politischen Rahmen eröffnet, in dem sich ihrer Ansicht nach eine wirkmächtige Wiedereinsetzung entgegen der vorangegangenen beschämenden Setzung einstellte. Wenn Savoy einerseits das ‚Scheitern‘ oder ‚Aufbrechen‘ der filmischen Konventionen einer ‚Mainstream‘-Filmpraxis und andererseits eine Rezeptionsweise damit benennt, versteht er queer als generalisierte oppositionelle – subversive – Position (verschiedener Kategorien), was erneut zu einer Veruneindeutigung (der Anwendung) des Begriffes führt.

Ich interpretiere Butlers Einsatz des queer-Begriffs als ein Modell der Analogiebildung. Butler forciert es im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem Film *PARIS IS BURNING* m. E. weder einen „queeren Effekt“ (Savoy 1999, 153), noch eine ‚Queerness‘ im Medium festzumachen. Das Wechselwirken ihrer (Theorie)kenntnis und ihrer Filmwahrnehmung von *PARIS IS BURNING* eröffnet Butler einen ähnlichen ‚Raum‘ der diskursiven ‚Unabgeschlossenheit‘, wie es der Verweis auf die Geschichtlichkeit des Terminus queer gewährleistet. In ihrer abschließenden Stellungnahme kommt Butler in *Bodies that Matter* auf ihre ausgehende Fragestellung zurück, wie sich Prozessualitäten einer Resignifikation von Begriffen erklären lassen. Für die Darstellung der Prozesse „Macht als Resignifikation und Macht als Konvergenz oder wechselseitige Artikulierungs-, Herrschafts-, Konstituierungsbeziehungen“ (1997, 330) zu ermöglichen, greift Butler dabei erneut auf ihre Interpretation des Films *PARIS IS BURNING* zurück.

Auch wenn solche Aufführungen nicht unvermittelt oder offensichtlich subversiv sind, wäre es doch möglich, daß es an der Neuformulierung von Verwandtschaft liegt, insbesondere an der Neudefinition des »Hauses« und seinen Formen der Kollektivität, der Bemutterung, des Stehlens, Beleidigens [reading] und Legendärwerdens, wenn Aneignung und Wiedereinsatz von Kategorien der herrschenden Kultur die Herausbildung von Verwandtschaftsbeziehungen ermöglichen, die durchaus unterstützend als oppositioneller Diskurs fungieren. Diese *Resignifikation* kennzeichnet die Wirkungsweise eines Handlungsvermögens, das (a) nicht dasselbe ist wie Voluntarismus und das (b), obwohl es in die gleichen Machtbeziehungen

verwickelt ist, mit denen es sich anlegen will, infolgedessen nicht schon auf jene herrschenden Machtformen reduzierbar ist. (Butler 1997, 330-331)

In diesem Modell bewährt sich der Einsatz von queer nicht als eine Handlungsfähigkeit oder Beschreibungsmöglichkeit, die von einem diskursiven ‚Außen‘ herrührt, sondern dient als eine Analogie. Die Geschichtlichkeit des queer-Begriffs⁹⁰ wird von Butler als Beispiel herangezogen, das ihr erlaubt ‚Zeichen‘ als unabgeschlossen und zukünftig zu begreifen. Die Perspektive, für die der Terminus Performativität Pate steht, gewährleistet es einen Ausgangspunkt einzunehmen, der das ‚Dazwischen‘ der subjektiven Situiertheit signalisiert und Prozessualitäten einer Reartikulation vorstellbar macht.

Die Performativität beschreibt diese Beziehung des Verwickeltseins in das, dem man sich widersetzt, dieses Wenden der Macht gegen sich selbst, um alternative Modalitäten der Macht zu erzeugen und um eine Art der politischen Auseinandersetzungen zu begründen, die nicht »reine« Opposition ist, eine »Transzendenz« derzeitiger Machtbeziehungen, sondern ein schwieriges Abmühen beim Schmieden einer Zukunft aus Ressourcen, die unweigerlich unrein sind. (Butler 1997, 331)

Die von Elsaesser und Hagener angebotene Vorstellung einer ‚Durchdringung‘ von Theorie und Film- Kinowahrnehmung begreife ich als jenen Raum der Ambivalenz, innerhalb dessen Repräsentationen einem stetigen Veränderungsprozess unterworfen sind. Die von Seier angebotene Formel – einer „performativen Sichtweise“ auf Medien – gibt eine ‚Wahrnehmungsform‘ von Film und Kino vor, die im Zusammendenken mit der Analogiebildung der Geschichtlichkeit von queer, Prozessualitäten von Kategoriebildungen innerhalb der verschriftlichten Rezeption beschreibbar machen und zugleich mit einer ‚produktiven Offenheit‘ versehen.

⁹⁰ Ein weiteres Beispiel für eine diskursive Resignifikation eines Begriffes führt Gerald Posselt in seiner Arbeit *Katachrese. Rhetorik des Performativen* an. Vgl. dazu: „Ein klassisches Beispiel für eine solche umwertende Praxis in der Geschichte der Philosophie ist der Terminus *Katēgoria*, der ursprünglich in juristischen und rhetorischen Kontexten >Anklage< bezeichnete, um dann von Aristoteles innerhalb seiner Kategorienschrift terminologisch umgedeutet zu werden – ein Umstand, der selbst bei den Kommentatoren des dritten nachchristlichen Jahrhunderts noch auf Irritation stieß.“ (2005, 8)

4. Mediale Grenzgänge:

Matthew Barneys THE CREMASTER CYCLE (FR, UK, USA 1994-2002)

Die Beschreibung, Interpretation oder Analyse von Matthew Barneys THE CREMASTER CYCLE (als ‚Gesamtprojekt‘) muss sich damit begnügen mit Versatzstücken zu arbeiten: Ausstellung, Architektur, Anatomie⁹¹, Cyberspace, (eine) DVD, (fünf) Filme, Fotografie, Installation, Literatur, Malerei, Performance, Theater, Skulptur, (Schau)spiel, Sport und Zeichnung, sowie deren Präsentation und Rezeption. Die fünf Filme entstanden zwischen 1994 und 2002. Die ‚ordnungsstiftende‘ Nummerierung im Titel entspricht nicht der Reihenfolge der Entstehung: CREMASTER 1 (USA 1995), CREMASTER 2 (USA 1999), CREMASTER 3 (USA, UK 2002), CREMASTER 4 (USA, FR, UK 1994), CREMASTER 5 (USA, 1997)⁹². Zusammen mit den von Barney geschaffenen Zeichnungen, Skulpturen, Fotografien und Rauminstallationen konnten die Filme bis zur Fertigstellung des CREMASTER 3 in ausgewählten Zusammenführungen⁹³ im Setting der Ausstellung rezipiert werden und geben damit Barneys Intention wieder, einen Zwischenraum zu etablieren, indem Film und Objekt (zusammen)wirken. Daneben touren die Filme (einzeln als Teil von Ausstellungen, oder als geordnetes Gesamtpaket) durch Städte und Vorführungsräume (unter anderem auch Kinos).⁹⁴ Auf die Frage, inwieweit sich seiner Meinung nach die Wahrnehmung des Films durch das Setting des Museums, von jenem des Kinos unterscheidet, antwortet Barney:

⁹¹ Dieser Verweis wird mit unter durch das Wort Cremaster im Titel mitgeführt. Vgl. dazu: „Der Cremaster (Hodenheber) besteht aus einer Anzahl locker verteilter Muskelbündel, die entlang dem Samenstrang liegen. Sie werden durch lockeres Bindegewebe zusammengehalten, das so innerhalb der Fascia spermatica externa (äußere Samenstrangscheide) die hüllenartige Fascia cremasterica (Hodenheberscheide) und den Samenstrang und den Hoden bildet.“ (Gray zit. n. Spector 2002, 97)

⁹² Auf den Schaffensprozess gerichtete Analysen ziehen es vor, die ‚Ordnung‘ umzukehren, also: CREMASTER 4, 1, 5, 2, 3. Vgl. dazu: „On a similar subject, it seems worth asking if there are two different experiences to be had here: one from watching the films in the order that they were made, as those of us who have been following the series from the beginnin; another from watching the films in the order in which they are numbered, as audiences now have a chance to do. Certainly, in the latter case, there will be a noticeable schism, in terms of length, format and production values when one transitions from "Cremaster 3" to "Cremaster 4." (Foundas 2009) Im Interview mit Foundas äußert sich Barney selbst dazu: „It's probably worth talking about what may be the third experience, which is to see how the moving image has created a family of objects. That, for me, is the success of the project. That's what it set out to do in the first place, and I think that was quite consistent - its ability to generate sculpture. So, when I look at them side by side, that's the first criteria for me in terms of judgement. If I seperate them and judge them as individual films, I would experience that same sort of schism that you're talking about. Sowie: „Betrachtet man die Reihenfolge der Entstehung der Filme des Zyklus, die nicht der Chronologie der Filme entspricht, so stellt man fest, dass die Produktionen technisch immer aufwendiger geworden sind.“ (Dagan 2008, 66.)

⁹³ Vgl. dazu die Daten der Filmvorführungen. (Spector 2002, 519-521)

⁹⁴ Nur als Verweis sei an dieser Stelle daraufhingewiesen, dass hier Termini zur Anwendung gelangen, die auch im Kontext des Wanderkinos ihre Anwendung finden.

It's a different experience at the museum, because you're in that space between the object and the moving image, which I'm very interested in. I think that the project can be read in a much more accurate way in that environment, where the secondary and tertiary information is there, in the drawings, photography and objects, which attempt to distill character groups and different aspects of the narrative. All those things are useful in reading the project. I think another experience can be had by watching the films sequentially. (Barney zit. n. Faundas 2009 [2003])

Im Jahr 2002 kommt die Direktion des Museums Ludwig Köln vom 6. Juni – 1. September des Jahres erstmals dem Wunsch nach und zeigt die fünf Filme – nun unter dem Vorsatz einer Retrospektive – in einem ‚Kinosaal‘⁹⁵ samt den Kunstobjekten und präsentiert dies dementsprechend: „Das Museum Ludwig hat das Glück, über einen Kinosaal zu verfügen, der auf derselben Etage liegt wie die 2000 Quadratmeter messende Ausstellungsfläche, auf der Matthew Barney die Exponate seiner retrospektiven Ausstellung phantastisch inszeniert.“ (König 2002, xi) Ausstellungstücke werden zu Aktanten, die dem Künstler eine Inszenierung abverlangen, die Filmvorführung, als ‚Kino‘ und ‚Kino‘ wiederum zu einer Ausstellung. Was vielfach in der Rezeption als Gesamtkunstwerk⁹⁶ benannt wird, ist mitunter auch auf diese Präsentation von The CREMASTER CYCLE sowie Barneys Selbstdarstellung und Inszenierung zurückzuführen. Die Präsentation wird ein weiteres gestalterisches Mittel, welche die Wirkung des THE CREMASTER CYCLES bedingt. „Nach Matthew Barneys eigener Aussage geht es ihm in seinen Werken darum, den Moment zwischen Form und Formlosigkeit zu finden, bevor die Dinge sich definieren.“ (ibid., x) Wenn im Vorwort der Direktor Kasper König, Barneys Worte wiedergibt, verschmelzen die Ebenen Produzent, Kunstbetrieb und Präsentation. Auch die Kuratorin des Guggenheim Museums, Nancy Spector, scheut sich in ihrer Beschreibung der fünfteiligen Filmserie Barneys Kategorisierungen vorzunehmen. Dies bedarf m. E. einer genaueren Betrachtung, insofern ihr Text „Nur noch die perverse Phantasie kann uns helfen“⁹⁷ aus dem Ausstellungskatalog von 2002 publiziert wurde und damit ebenso Teil der

⁹⁵ Es folgen weitere Vorstellungen im Musée d'Art Moderne in Paris vom 10. Oktober 2002 – 5. Januar 2003, sowie im Solomon R. Guggenheim Museum in New York vom 14. Februar – 11. Mai 2003. (Vgl. Spector 2002, viii) Den Nachweis über die Filmvorführungen der einzelnen Teile zwischen den Jahren 1995 und 2002 liefert Nancy Spector im Ausstellungskatalog. (Vgl. Spector 2002, 519-521.) Eine Gesamtübersicht der Screenings ist auch auf der Internetseite zum CREMASTER-CYCLE zu finden. (Vgl. CREMASTER.NET 2009)

⁹⁶ Vgl. dazu: „Betrachtet man das Werk Barneys als Gesamtkunstwerk, so stellt sich die Frage der Kontextualisierung (oder Dekontextualisierung) aber gleichermaßen für die Filme. Mit dem Besitz eines oder mehrerer aus dem Kontext gerissenen Objekte, oder einer Sammleredition eines Cremaster-Films, besitzt man höchstens einen dekontextualisierten Teil des größeren Ganzen – oder aber ein markenähnliches Symbol des Gesamtwerkes.“ (Dagan 2008, 35)

⁹⁷ Spector selbst kommentiert die Wahl dieses einschlägigen Titels nicht.

Präsentation der Person Matthew Barneys und des CREMASTER CYCLES ist.⁹⁸ Spector gibt eine Analyse- und Interpretationsrichtung vor, liefert in gewissem Sinne eine textuelle Deutungsmöglichkeit mit und formt dahingehend das Werk. Spector plädiert in ihrer Rezeption für eine Deutungsoffenheit, indem sie mit dem Stilelement der ‚VerUneindeutigung‘ arbeitet. Das Dafürhalten, Barneys Arbeit eine Ambivalenz der Bedeutung zuzuschreiben, teilt sich Spector mit einer Vielzahl von Rezipierenden. Ein Teil vieler Beschäftigungen ist auch die Einordnung Barneys als Künstler innerhalb des Kunstbetriebs. (Vgl. Dagan 2008, 76-108) It is „a causeway of sorts, bridging the gap between narrative and experimental cinema and hurtling us to and fro, through lightning connections of time and space, without ever getting its feet wet.“ (Foundas 2003) Micheal Kienzl kommentiert:

Als ein Zwitterwesen zwischen Kunst-Installation und Kinofilm wurden bereits beide Präsentationsformen erprobt, wobei seine Handlungsarmut, sein enormer Umfang und seine scheinbare Zusammenhangslosigkeit ihn ebenso für das Kino disqualifizieren wie es die minimalen narrativen Strukturen und die gegenseitige thematische Ergänzung für den Kunstbetrieb tun. (Kienzl, 2009)

Dagegen sehen sich kritische Haltungen geradezu evoziert Barneys Arbeit dadurch zu markieren, ‚Grenzen‘ zu betonen, was sich entgegen Barneys Aussagen zum Projekt richten würde. In diesem Zusammenhang wird unter anderem Barneys resümierendes ‚Erfolgserlebnis‘ seiner Arbeit am Cremaster-Projekt wiedergegeben, welches er im Ausschöpfen der potentialen Kreativität – die es ihm ermöglichte Film und Performance als Skulptur zu fassen – gegeben sieht. Filme als Objekte und vice versa macht Barney für sich mit der Wortzusammenführung „family of objects“ benennbar.⁹⁹ Kritische Meinungen sehen diese Auffassung als rückläufig und untermauern diese Haltung durch ein Zurückgreifen auf frühere Äußerungen Barneys, in denen er für die Kategorien der Instabilität und Hybridität plädierte. „Barney’s claim to the sculptural status of his films is not consistent with a by-now familiar postmodern hybridity; [...] instead, it subsumes Cremaster’s hybridity in a hierarchy of sculpture over film, high over low.“ (Keller/Ward 2006, 4) Barney – so die These – formte und markierte auf seine Weise Grenzen künstlerischer Gattungen und Medien. „The objects are animated by the films,

⁹⁸ Darauf, dass der Katalog mitunter als unumgängliches (Hilfs)material zum ‚Filmverstehen‘ beiträgt, wird vielfach hingedeutet. Vgl. dazu Barney (zit. n. Obrist, 71) sowie Dagan 2008, 59.

⁹⁹ Barney dazu selbst: “It probably has to do with the fact that the project began as an extension of a sculpture practice, and it wasn’t originally intended to end up in cinemas. [...] To make an object stand in space you’re always battling with gravity, and I think one of the things that led me to video in the first place was the fact that it could suspend that.” (Barney zit. n. Foundas, 2003) Sowie: „Die Beleuchtung habe ich beim Dreh so hinzugefügt, dass Dinge und Menschen in den Aufnahmen praktisch keinen Schatten werfen. So hatte nichts Bodenhaftung. Ich wollte damit den artifiziellen und künstlichen Charakter meiner Filme betonen.“ (Barney zit. n. Stoeber 2007)

so, although they are not, technically, props and sets, they nonetheless function as traces, analogs for the relics of performance art.” (ibid., 8)

Mit Hilfe eines mit dem Internet verbundenen Geräts, lässt sich ein weiteres – von der Rezeption weniger kommentiertes – Bruchstück zu THE CREMASTER CYCLE finden: Internetnutzer_innen wird auf der eingerichteten Homepage ermöglicht, durch die digitalisierte Version des Cremaster-Cycle-Cyberspace zu „flanieren“ (Hedinger 2004, 296)¹⁰⁰. Die „hypertextuelle“¹⁰¹ Internetplattform wird zum „Paratext“ des Mediums. (ibid., 287) Die Startseite offeriert interessierten Benutzer_innen fünf Piktogramme in Form von Barneys Logo¹⁰² als Links, die durch Nummerierung und zeichnerische Gestaltung auf jeweils einen Teil des Zyklus verweisen. Nach dieser ersten Entscheidung eröffnet sich durch das Anklicken weiterführender Links digitalisiertes Material zu den jeweiligen Cremaster-Teilen. Die Sammlung umfasst: Synopsen der Cremaster-Episoden; schematische Skizzen, die ähnlich der Strukturierung eines Stammbaums unbenannte Beziehungen zwischen den diegetisch angelegten Figuren herstellt; Ausschnitte aus den jeweiligen Teilen mit einer Länge von 7 bis 20 Sekunden; Fotografien von Fotografien, Protagonisten Skulpturen und Zeichnungen; Filmstandbilder; Daten zu den Filmscreenings und Ausstellungen; ein Menü mit Informationen zu den Credits; Biographien von Mitwirkenden; eine Bibliographie von Publikationen von und über Matthew Barney und seinen Werken; Information zur Kaufoption des Soundtracks, der Ausstellungskataloge und der DVD THE ORDER¹⁰³;

¹⁰⁰ Zum Begriff des Flaneurs mit Handlungsfähigkeit im Cyberspace vgl. Hediger: „Der trailerentdeckende und –schauende Flaneur kann sich im Internet also als Ordner seiner Umgebung ebenso entfalten wie als ihr Ausstatter.“ (Hedinger 2004, 296)

¹⁰¹ Vgl. dazu: „Hypertext-Dokumente bestehen im Unterschied zu herkömmlichen, gedruckten Textdokumenten nicht nur aus Schriftelementen, die für eine lineare Lektüre angelegt sind und gegebenenfalls um Illustrationen ergänzt werden. [...] Sie setzen sich in der Regel aus einer Kombination von Textblöcken, Piktogrammen, Bildern und grafischen Verbindungselementen zusammen, die mit Links verbunden sind. [...] Textelemente lassen sich vervollständigen und ergänzen, Bilder lassen sich anklicken und vergrößern und Piktogramme repräsentieren in der Regel Links und führen zu einem nächsten Dokument mit weiteren Aktivierungsmöglichkeiten. Anders als bei gedruckten Dokumenten schaffen sich Leser oder Betrachter von Hypertextdokumenten, wenn auch im Rahmen von anbieterspezifischen Vorbahnungen, den Gegenstand ihrer Rezeption letztlich selber.“ (Hediger 2004, 287)

¹⁰² Dieses Logo, das in allen Filmen vermehrt auftaucht ist in differenten Debatten eingelassen. Vgl. dazu: „Sein «Feldzeichen» - eine Ellipse, die von einem horizontalen Streifen durchtrennt wird – schematisiert die Öffnung und deren Schließung, den hermetischen Körper, eine Arena der Möglichkeiten. Das Motiv taucht überall in Barneys Oeuvre auf. Wie ein mittelalterliches Wappenschild fungiert es als visuelles Kürzel der komplexen Symbolsprache des Künstlers und zugleich als Firmenlogo, das durch seine stete Präsenz die Markenidentität der Kunstproduktion schützt.“ (Spector 2002, 7). Dieses Zeichen könnte in weiterführenden Auseinandersetzungen – hier nur als Verweis angeboten – im Zusammenhang mit dem kunstthoretischen Ausdruck der ‚Key-Art‘ diskutiert werden. (Vgl. dazu Hediger/Vonderau 2005, 244)

¹⁰³ Die Dvd THE ORDER zeigt einen 30 minütigen Zusammenschnitt der letzten produzierten Episode CREMASTER 3.

weiterführende Links zu Internetseiten von Barney, dem Musiker und Soundtrackdesigner Jonathan Bepler, Museen, Gallerien, Filmforen, etc.; sowie ein Trailer mit einer Länge von 3 Minuten und 42 Sekunden. In gewissem Sinne erinnert diese mediale Präsenz an Werbekampagnen und Vermarktungsstrategien von Blockbusterfilmen. Ausgehend von der diegetisch, angelegten inhaltlichen Ebene, über die Präsentation, bis hin zu distributionspolitischen und –ökonomischen Strukturen bieten auch Alexandra Keller und Frazer Ward eine solche Leseweise an:

True to its other set of roots in blockbuster movies, the tasks Barney performed – a *Die Hard* – like stunt with an elevator shaft, climbing the curved interior of the Guggenheim, killing a leopard woman, and scaling a skyscraper – have much more in common with fantasy, action, and adventure movies. [...] Looking to blockbuster as a production model, Barney has adopted and adapted their scale, style, and costs, but, unlike blockbusters, whose purpose is to generate massive profits, *Cremaster* is shown not at a multiplex but at a museum. [...] Just as Batman and The Matrix exist as much to sell themed Happy Meals, action figures, Halloween costumes, and Heineken as to entertain at the multiplex, so the Cremaster franchise – and it is a franchise – exists at some level to produce the objects necessary to the film's articulation: Cremaster motorcycles, high heels, honeycombs, and caber-tossing bars that are exhibited and sold. (Keller/Ward 2006, 11)¹⁰⁴

Der von Keller und Ward sehr polemische Kommentar entpuppt sich vielmehr als eine Kritik an Hollywoodscher Manier filmischer Praxis, als eine eigentliche Auseinandersetzung mit THE CREMASTER CYCLE im Vergleich dazu. M. E. ist diese Analogie zum Format Blockbusterfilm jedoch ein sehr gewinnbringender Ausgangspunkt einer Untersuchung. Miriam Dagens Vorschlag, innerhalb der Analyse zwei Blickpositionen betreffend der Deutungsmöglichkeiten einzunehmen, dient mir zudem als Herangehensweise. Einerseits definiert Dagan eine „Ebene der werkimmanenten Deutung“ die sie als „Inside“ benennt, andererseits macht sie die „Ebene des Umfelds des Kunstbetriebs“ mit dem Wort „Outside“ beschreibbar, innerhalb derer Barneys Arbeit „funktioniert“. (Dagan 2008, 2) Dagan verhandelt Matthew Barneys THE CREMASTER CYCLE in einer Zwischenposition in Mitten wechselwirkender Faktoren.

Die Frage der Präsentations-, Vertriebs- und Verkaufsformen, die sich aus eben der Problematik *Kunst oder Kino?* bei Barneys Werk ergibt, ist nicht nur eine Frage der Art und Weise, wie Barneys Werk im jeweiligen Kontext rezipiert wird und welche Art von

¹⁰⁴ Im Verweis auf weitere Internetseiten der Barney-Fangemeinde bespricht David Bordwell in seinem „3 notions about Cremaster 2“ das Franchise-Unternehmen CREMASTER CYCLE. Vgl. dazu: „Might not this be the Artworld's parallel to a Hollywood blockbuster franchise? The *Cremaster* films are designed chronologically, like sequels are. They have spawned fan videos and fan music. They spin off ancillaries, such as the souvenir volume I've already mentioned, along with T-shirts, baseball caps, and coffee mugs.“ (Bordwell 2007) Die von Bordwell kommentierten Seiten möchte ich den Rezipient_innen dieser Arbeit nicht vorenthalten: vgl. dazu: <http://www.cremasterfanatic.com/>. Miriam Dagan hingegen deutet die Skulpturen als „Requisiten in den Filmen wie auch eigenständige Ausstellungsobjekte“, die als „räumliche Extensionen der Filme betrachtet werden“ können. (Dagan 2008, 7)

Zugang man ihm damit gewährleistet. [...] Es handelt sich immer um eine Wechselwirkung in dem Sinne, dass das Werk auch Auswirkungen auf die bestehenden Strukturen hat, indem es diese Problematik aufwirft. Das ist daran erkennbar, dass sich stets zumindest die Frage aufdrängt, ob die bestehenden Strukturen für das Werk, welches sie präsentieren, geeignet sind. Oder es wird in deutlicher Form daran erkennbar, dass bestehende Strukturen sich eben auch dem Werk anpassen, wie beim Beispiel der Wanderausstellung-artig konzipierten Kinopräsentation. (ibid., 75)

4.1. Medieninteressierte Beschäftigung statt Film/Kinowahrnehmungsanalyse

Eine vergleichende Analyse der Trailer von Paul Thomas Andersons *MAGNOLIA* (USA 1999) und *THE CREMASTER CYCLE* soll im Folgenden erläutern, inwieweit eine Anwendung der Begriffe queer und Performativität eine produktive Sichtweise auf Medien ermöglichen könnte. Im Unterschied zum Trailer von *MAGNOLIA*, fügt sich der Werbefilm von *THE CREMASTER CYCLE* aus Zusammenschnitten der fünf Filme zusammen. Barney verwehrt potentiellen Rezipient_innen das Vergnügen des wiederholten Sehens der Filme außerhalb der Kino/Museum-Kino/Kino-Museums-Atmosphäre. Auf Video oder DVD sind die fünf Episoden nicht erhältlich, dafür als limitierte Editionen für Sammler, die über die Galerien vertrieben werden.¹⁰⁵ Die „Zwischenräume der bestehenden Kanäle des Kunstbetriebs werden durch sein Werk ausgeleuchtet, um somit auf notwendig gewordene strukturelle Transformationen in der Zukunft zu weisen.“ (ibid., 41-42) Eine detaillierte Analyse¹⁰⁶ des 398 Minuten langen Filmmaterials des Zyklus werde ich in dieser Arbeit aussparen. Ich möchte damit jedoch nicht Miriam Dagens Vermutung bejahen, dass sich *THE CREMASTER CYCLE* „disziplinären Einordnung und konventioneller kritischer Analyse“ (ibid., 3) entzieht.¹⁰⁷

Die filmimmanenten Parallelismen [sind] so dicht, dass man sagen könnte, die Syuzhet täuscht ständig die Möglichkeit einer Konstruktion einer ungemein komplexen Fabula vor. Die reine Handlungsbeschreibung wird dadurch verkompliziert, dass diese Parallelismen auf mehreren Ebenen stattfinden: innerhalb einzelner, episodisch angelegter Handlungsstränge [...]; zwischen verschiedenen Episoden sowie abstrakteren Bildern innerhalb eines Films; und zwischen den verschiedenen Filmen des gesamten Zyklus. Die Fabula-Möglichkeiten multiplizieren

¹⁰⁵ Vgl. dazu: “We made an edition of 10 out of the [first] film, divided the budget by 10 and sold it for that.” (Barney zit. n. Faundas 2003). Sowie: „Unlike most avant-garde films, Barney’s are not distributed for or to the public. Instead they are sold as limited editions of ten, as part – if certainly the central part – of a vitrine/sculpture that includes an elaborate case for special silk-screened and signed DVDs.” (Keller/Ward 2006, 10)

¹⁰⁶ Vgl. dazu: „Wissenschaftler müssen in der Analyse offen sein für Unerwartetes, für Besonderes, d.h., sie müssen ihre methodisch kontrollierte Aufmerksamkeit und Sensibilität gegenüber dem Gegenstand aktivieren, um zu sehen, was in der »normalen« Rezeption nicht ohne weiteres zu sehen ist. Dazu gehört auch, sich das audiovisuelle Material wieder und wieder anzuschauen, denn nur dabei können unsichtbaren Strukturen der Film- und Fernsehtexte sichtbar werden.“ (Mikos 2008, 92-93)

¹⁰⁷ Aus Platzgründen und um den Lesefluss nicht zu stören, findet sich meine Rekonstruktion des Plots im Anhang dieser Arbeit.

sich weiterhin dadurch, dass solche Parallelismen weiterhin auf die externe Welt ausgedehnt werden – auf die dem Zyklus zugehörigen anderen Kunstwerke, auf externe Geschichten und Vorlagen wie auch auf den Kunstbetrieb. (ibid., 58)

Es geht mir in der nachfolgenden Beschäftigung weniger darum einen erneuten verkimmanenten Deutungsversuch von THE CREMASTER CYCLE anzubieten. Auch bringen neuerliche Grenzziehungen durch gestellte und beantwortete ‚entweder-oder-Fragen‘ betreffend Kunstgattungen m. E. keine neuen Erkenntnisse in die Diskussion ein.¹⁰⁸ Aus der von Andrea Seier angebotenen performativen Perspektive auf Medien erübrigen sich solche Reflexionen.

Medien werden demnach nicht aufgrund ihrer spezifischen Gegebenheit, sondern als Kette sich wiederholender Akte von Remediationen wirksam, in denen das eigene und/oder andere Medien wiederholend zitiert werden. Erst im Rahmen dieser Remediation konstituieren sich Medien. Ihre Spezifik liegt demnach nicht in einer gegebenen, in sich geschlossenen Identität, sondern in der Art und Weise, in der sie Konventionen des eigenen oder anderer Medien wiederholen. (ibid., 138)

Seiers Anregung diese Sichtweise in der Zusammenführung medien- und kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen anzubringen, ermöglicht es, Debatten zum Konzept der Repräsentation zu überdenken. (Vgl. 2007, 138) In Anlehnung an das Konzept der Remediation stellt Seier mediale Prozesse in einem Prozess der Zitation. In ihrem Text „Across the 110th Street“ von 2006 definiert sie dazu sich überlagernde Ebenen, deren Prozessualität aus performativer Sicht in den Blick genommen werden.

Der Film als Medium, das jeweilige Genre einschließlich seiner Regelhaftigkeiten und die dargestellten Geschlechtsidentitäten wären alle drei als kulturelle Praktiken anzusehen, die in je spezifischer Weise durch die Wiederholung von Normen zugleich ermöglicht und reglementiert werden. (Seier 2006, 95)

Diese Sichtweise birgt ihrer Ansicht nach das Potential in sich, das Signifikat/Signifikant-Verhältnis innerhalb medieninteressierter Beschäftigungen zu „problematisieren“. (ibid. 2007, 139) Meine Annahme ist – in Anlehnung an dieses Modell –, dass ein Zusammenwirken von Film-, Kino- und Theorieerfahrungen dazu beitragen kann, jenes produktive Problematisieren des Signifikat/Signifikant-Verhältnisses anzuregen. Eine Vermutung, ich in meiner Auseinandersetzung mit Matthew Barneys THE REMASTER CYCLE und Paul Thomas Andersons Magnolia erproben möchte. Ohne die es umgebende Präsenz der Skulpturen, Zeichnungen, Fotografien und Ausstellungskataloge bleibt vom Machwerk Barneys ein ‚Angebot‘ über, welches ich innerhalb der Analyse mit dem

¹⁰⁸ Frazer und Ward verhandeln THE CREMASTER CYCLE ‚zwischen‘ Skulptur, Film (Hollywood Blockbuster), Videokunst, Performance Art und Fotografie. (Vgl. Keller/Ward 2006, 3)

Begriff Plot¹⁰⁹ beschreiben würde. Dieses Gefüge eines Angebotes scheint im Fall von Matthew Barneys THE CREMASTER CYCLE in ganz spezifischer Weise ein Übermaß von Beschreibungsmöglichkeit zu evozieren. In ihrer vergleichenden Analyse von Rezeptionen zu CREMASTER 2 betont Miriam Dagan, dass der Versuch einer Rekonstruktion des ‚Films‘ THE CREMASTER CYCLE die filmwissenschaftlichen Einteilungen wie Plot und Story¹¹⁰, vielfach ins Wanken bringt, da sich Rezipierende – so die These – sehr leicht dazu hinreißen lassen, die Lücken¹¹¹ der Narration mit eigenen Interpretationen auszufüllen. (Vgl. Dagan 2008, 54ff.) Diese Beobachtung unterfüttert sie im Verlauf ihrer Analyse mit dem Argument, dass „bei Barney [...] die Syuzhet-Lücken [...] so groß [sind], dass die Konstruktion der Fabula kaum ohne Zugriff auf (interpretatorisches) Wissen möglich ist.“ (ibid., 57-58) Auch Barney selbst plädiert für das Rekurren auf die angebotenen Versatzstücke, wie die Ausstellungskataloge. „Aspects of the films that are elusive become clearer in the books. [...] The books function as manuals, and bring clues to the narrative questions.“ (Barney zit. n. Obrist 2009) Nancy Spector konnte während ihrer Erstellung des Textes auf jene von Barney thematisierten Referenzpunkte zurückgreifen.¹¹² Ihrer Deutung des Barneyschen Angebots schreibt sie eine Bedeutungselastizität zu, die für Spector nur im Raum des Phantastischen, Surrealistischen, Wunderbaren und Irrationalen fassbar ist.¹¹³ (Vgl. 2002, 24)

¹⁰⁹ Vgl. dazu: „The term plot is used to describe everything visibly and audibly present in the film before us. The plot includes, first, all the story events that are directly depicted. [...] Second, the film’s plot may contain material that is extraneous to the story world. [...] The plot goes beyond the story world by presenting nondiegetic images and sounds that may affect our understanding of the story.“ Im Vergleich zu Story: „The set of *all* the events in a narrative, both the ones explicitly presented and those the viewer infers, constitutes the story. [...] The total world of the story action is sometimes called the film’s *diegesis*. [...] The story goes beyond the plot in suggesting some diegetic events which we never witness.“ (Bordwell/Thompson 2004, 70-72)

¹¹⁰ Vgl. dazu: „We create the story in our minds on the basis of cues in the plot. We also recognize when the plot presents nondiegetic material.“ (Bordwell/Thompson 2004, 71)

¹¹¹ Dagan bezieht sich auf Bordwells Definition von Narrativität wenn sie schreibt: „Barneys Cremaster-Filme widersprechen in vielerlei Hinsicht den „klassischen“ Kriterien von Narrativität. Offensichtlich ist in den Filmen des Cremaster-Zyklus keine klassische erzählerische Kausalität und innere Handlungslogik wie im Hollywood-Erzählkino vorhanden, die dem kanonischen Erzählformat [...] folgen. Da weder innerhalb der einzelnen Filme noch im Zyklus als Ganzes eine lineare Handlung auszumachen ist, kann auch von einer Kontinuität von Zeit und Raum und von einer Chronologie der Ereignisse nicht die Rede sein.“ (Dagan 2008, 54)

¹¹² Vgl. dazu: „Die Sinnhaftigkeit der Fabula wird [...] erst durch den „externen“ Zugriff auf unterschiedliche Referenzsysteme erzeugt, was gleichzeitig schon Interpretation ist.“ (ibid., 58)

¹¹³ In ihren weiteren Ausführungen beruft sich Spector auf psychoanalytische Grundannahmen. Vgl. dazu: „Im Reich der Phantastik verlieren die Grenzen, die wir zwischen dem Organischen und Anorganischen wahrnehmen, ihre Bedeutung, Körper und Psyche werden empfänglich für transformative Erfahrungen: Expansion und Kontraktion der Zeit, Verformung des Raums oder Einswerdung von Subjekt und Objekt.“

Personen multiplizieren sich, Autos bringen Ritualopfer, Inseln enthalten Innereien, Gebäude haben ein Zwerchfell, Bienen bestäuben Menschen und Spielfelder entwickeln Fortpflanzungsorgane. (ibid. 24)

Trauben werden Tänzer, ein Auto wird zum künstlichen Gebiss, ein Reifen zu Hoden usw. (ibid. 82)

M. E. lässt sich im Zuge eines ‚zusätzlichen‘ Wissensangebotes keine Schmälerung der Bedeutungsoffenheit herstellen, sondern erzeugt vielmehr weitere Deutungsoptionen. Für die Anfertigungen eines Textes ist es für Autor_innen wie Spector unumdingbar ihre Filmerfahrung genau auf jenes Medium zurückzuführen, das Barney in den Filmen von THE CREMASTER CYCLE äußerst spärlich zum Einsatz bringt: Sprache. Dieses Tun scheint für Spector mit Schwierigkeiten verbunden zu sein. Im Rekurren auf ihre (Theorie)kenntnisse scheut sie sich vor Kategorisierungen.

Taxonomische Klassifizierungen, die auf Hierarchien und quantifizierbaren Abweichungen beruhen, verfallen der Anarchie der Hybridisierung. [...] Unter der Herrschaft des Oxymorons, einer rhetorischen Figur, die Gegensätze zu einer unmöglichen Einheit zusammenschließt, ohne zur Synthese fortzuschreiten, fabuliert sich die Phantastik eine neue Realität. [...] Divergente Elemente gleiten ineinander über, als wären sie mit Vaseline geschmiert, und bezeichnen das durch die fundamentale Bedeutungselastizität. Eine dualistische Analyse oder Kategorisierung findet keinen Anhaltspunkt. (ibid., 24)

Die Geschichte entfaltet sich fast ausschließlich in Bildern. Die Szenenfolge durchläuft ein Netz von Signifikanten, die sich auf einer rein poetischen Ebene verknüpfen. [...] Jede Metapher bildet sich in einer anderen und wieder anderen ab. In einer sphärischen Assoziationskette übt der Cremaster-Zyklus den unablässigen Zusammenbruch der (sexuellen) Differenz. (ibid., 82)

Das Werbemedium des Trailers¹¹⁴, das Vinzenz Hediger als „Schlüsselement jeder Filmwerbekampagne“ bewertet (2005, 272) sehen sich Rezipierende konventionellen filmischen ‚Übereinkünften‘ überlassen. M. E. lassen sich in diesem/r Medium/Form,Spuren‘ wiederfinden, die auf eine ganz spezielle Art und

Phänomene dieser Art treten gewöhnlich im Traum, Wahnsinn und Drogenrausch auf. Sie prägen auch die Wahrnehmung des Kindes, bevor es imstande ist, zwischen Ich und Umgebung zu unterscheiden. Das Phantastische deckt sich demnach mit der ersten Phase der Freudschen Ichentwicklung – jenem primären, narzistischen, autoerotischen Moment, in dem der Säugling völlig in der Welt aufgeht.“ (Spector 2002, 24)

¹¹⁴ Zur weiteren Lektüre des Trailers als Werbemittel vgl. Hediger: „Unter Trailer versteht man einen Werbefilm, der unter Verwendung von Ausschnitten, Texteinblendungen, graphischen Elementen, Sprecherstimmen, Musik und Toneffekten die bevorstehende Kinovorführung eines Film ankündigt. [...] Ursprünglich bezeichnet «Trailer» (wörtlich «Anhängsel») einen Schwarzfilmstreifen, der zu Schutzzwecken am Ende von Filmkopien angeklebt wird. Mit dem Aufkommen der Filmserie in den USA um 1912 wird dieser Streifen auch für Werbemittelungen verwendet, die am Filmende auf die nächste Episode verweisen. Um 1916, als der Langspielfilm in den USA zum Standardformat des Verleihs wird, etabliert sich der Begriff «Trailer» als Bezeichnung für Vorschauen, die aus Ausschnitten bestehen und unabhängig vom jeweiligen Film gezeigt werden. (2005, 272)

Weise filmische Konventionen bedienen, sich jedoch aus kognitivistischer Sicht durch einen geringeren Informationsgehalt auszeichnen.



Abb. 1: Einstellung 1



Abb. 2: Einstellung 2



Abb. 3: Einstellung 3



Abb. 4: Einstellung 4

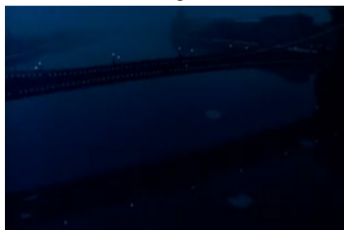


Abb. 5: Einstellung 5



Abb. 6: Einstellung 6

The form of a film could hardly be composed only of repetitions. AAAAAA is pretty boring. There must also be some changes, or variations, however small. [...] Form needs its stable background of similarity and repetition, but it also demands that differences be created. This means that although motifs (scenes, settings, actions, objects, stylistic devices) may be repeated, those motifs will seldom be repeated *exactly*. Variation will appear. [...] Repetition and variation are two sides of the same coin. To notice one is to notice the other. In analyzing films, we can point out motifs and contrast the changes they undergo, recognize parallelisms as repetition, and still spot crucial variation. (Bordwell/Thompson 2004, 62-63)

Für den Trailer zu THE CREMASTER CYCLE wurden Ausschnitte der bildlichen, wie auch der tonalen Ebene aus allen fünf Teilen ausgewählt und montiert. Auf der Tonspur ist ein Zusammenschnitt der Filmmusik (Ouvertüre) von Soundtrackdesigner Jonathan Bepler zu hören. Die ersten fünf Einstellungen zeigen Long Shots mittels Kamerafahrten über ein Footballstadion bei Nacht, eine verschneite Berglandschaft in der Morgendämmerung, das von Nebel umhüllte Chrysler Building, eine Felsformation im reisenden Meerwasser und eine Brücke in der Abenddämmerung. Ein Kameraschwenk von rechts nach links zeigt eine auf einem weißen Gebilde zusammengekauerte vermeintlich erstarrte, wenig gekleidete Figur (Marti Domination) mit blonden Haaren in einem engen, mit weißen Stoff ausgekleideten Raum. Auf der rechten Sohle ihrer durchsichtigen Plastikschuhe ist eine trichterförmige Skulptur montiert. Die Darauf folgende Kamerafahrt nähert sich einer in weiß gekleideter Figur, die in der Zwischensektion eines ‚verlängerten‘ Ausbaus eines



Abb. 7: Einstellung 7



Abb. 8: Einstellung 8



Abb. 9: Einstellung 9



Abb. 10: Einstellung 10



Abb. 11: Einstellung 11



Abb. 12: Einstellung 12

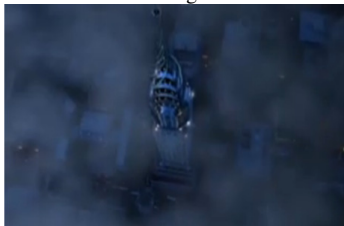


Abb. 13: Einstellung 13

Fahrzeuginnenraums herumrutscht. Zwischen grün und orange farbigen wehenden Stoffbahnen und weißen Blumen verharrt eine mit Anzug, Hut und Krawatte gekleideten Figur (Richard Serra), die über einem rückläufigen Zoom und in einem Einstellungswechsel präsentiert wird. Ein Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock (Matthew Barney) in weißem Hosenanzug kämmt sich seine roten Haare. Durch die verzerrende Aufnahmetechnik (Fischauge), ergibt sich eine verfremdete Sichtweise. Eine schwarz bekleidete Figur (Ursula Andress) mit durchsichtiger Form auf dem Kopf, sitzt auf einer einem Thorn ähnelnden Skulptur. Während zwei rotgekleidete Charaktere damit beschäftigt sind, ihr den Schleier nach hinten zu heben – um dann anschließend aus dem Bildkader zu treten –, nähert sich die Einstellung durch einen Zoom von einer Halbnahen zur Nahen. Die in Einstellung 7 (von Kamera und Mise-en-scène) ‚eingefangene‘ Figur wird in der zwölften montierten Aufnahme in einer Aufsicht vor blauen Hintergrund präsentiert, während sie gerade dabei ist, einen Ball nach oben (in Richtung Kamera) zu werfen. Parallel dazu heben sich abgefilmte Beine am linken oberen Rand des Kaders in die Luft. Auch die folgende Einstellung des Chrysler Buildings, um das bunte Bänder im Wind wehen, verweist auf die vorhergehende Einstellung 3 und suggeriert dadurch parallel verlaufende Handlungsstränge, deren ‚fehlende‘ Parts durch ein Crosscutting-Verfahren dem Rezipierenden verwehrt wurden. Eine Kranfahrt nach unten zeigt einen schwach ausgeleuchteten großflächigen Raum, in dem ein stehendes Auto von fünf umgebenden Fahrzeugen angefahren wird. Während einer



Abb. 14: Einstellung 14



Abb. 15: Einstellung 15



Abb. 16: Einstellung 16

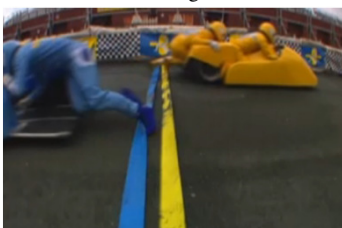


Abb. 17: Einstellung 17

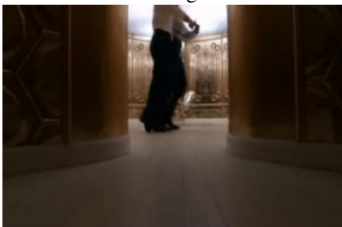


Abb. 18: Einstellung 18

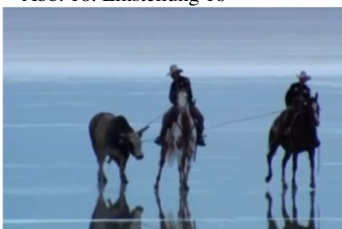


Abb. 19: Einstellung 19

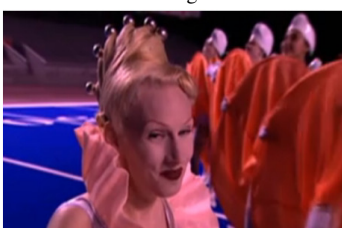


Abb. 20: Einstellung 20

Kamerafahrt nach rechts steppt das Mischwesen (aus Einstellung 10), um ein Loch im Boden. Zwei aufeinander folgende Einstellungen – desselben Handlungsortes und –geschehens – wechselt von einer Aufsicht in eine Normalsicht, als ein blaues und gelbes Rennwagenteam die Startlinie in entgegengesetzte Richtungen verlässt; beide Einstellungen weisen erneut Krümmungen gemessen entlang der Horizontalen bzw. Vertikalen des Kaders auf. Eine leichte Untersicht in einen scheinbar angrenzenden Raum (ausgehend von der Kameraposition) verwehrt in der Einstellung 18 die Sicht auf die Köpfe zweier durch den Raum tanzender Figuren, die durch eine Öffnung erkennbar sind. Als sich die Tänzer_innen an der Öffnung vorbeibewegen, ist eine Stange, an der eine Skulptur montiert wurde erkennbar. Eine Totale zeigt zwei auf Pferden Reitende, die auf einer sich spiegelnden Eisdecke einen Stier am Lasso nach sich ziehen. Die Figur aus Einstellung 7 und 12 gleitet scheinbar ‚schwebend‘ mittels Kamerafahrt und einer Nahen durch das Football Stadion (das nun durch die weißen Markierungen erkennbar ist) an einer formierten Reihe von Tänzerinnen vorbei und lacht dabei in die Kamera. Auf einer montierten Vorrichtung eines Plafonds nähert sich die Kamera aus einer Untersicht einem Mischwesen aus Mensch und Leopard (Aimee Mullins), welches sich gerade die Glieder (Hände/Pfoten) abschleckt. Ein (undefinierbares) Wesen (Matthew Barney) mit Bart und Kopfschmuck schreitet mit wackeligen Schritten – bedingt durch die skulpturale ‚Umhüllung‘ die an Blütenblätter erinnert – auf die Kamera zu, als diese sich durch eine Fahrt entfernt. Eine halbnah



Abb. 21: Einstellung 21



Abb. 22: Einstellung 22



Abb. 23: Einstellung 23



Abb. 24: Einstellung 24

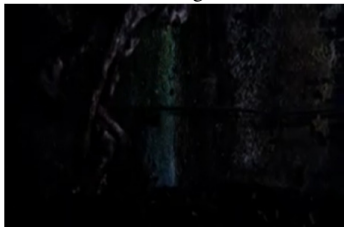


Abb. 25: Einstellung 25



Abb. 26: Einstellung 26



Abb. 27: Einstellung 27

Einstellung verwehrt den Blick auf die Maschinerie, auf der sich eine Figur (Matthew Barney) – deren Mund mit einer Skulptur vollgestopft wurde durch den Raum dreht. Um sie herum schreiten in Glitzerbikinis und Schwimmhauben gekleidete Tänzer_innen in einer einstudierten Choreographie. Das Ziegenbock-Mensch-Mischwesen kämpft sich watend unter Wasser fort. Eine ausgemärgelte Figur, die sich chameleonartig vor der Mise-en-scène einer Höhle oder eines Waldes tarnt, erhebt sich aus einer zusammengekauerten in eine stehende Position. Die blonde Figur aus dem Stadion schreitet mit zwei Luftschiffen, die mit der Aufschrift „Goodyear“ beschrieben sind, an ihren Händen auf dem blauen Feld umher. Eine untersichtige Totale zeigt eine mit Wasser gefüllte Mise-en-scène, die durch ihre Beschaffenheit an ein Schwimmbad erinnert. Ausgehend von der Kameraposition erstreckt sich eine weiße Fläche in den Raum nach hinten. Darauf steht eine nicht erkennbare Figur, an der sieben weiße Vögel an Bändern befestigt sind. Einer auf einen Arztstuhl festgebundenen Figur ohne anatomische Geschlechtsmerkmale, wird von zwei Figuren – die weiße Handschuhe tragen – eine Maske aus durchsichtigem Plastik über das Gesicht gelegt. Eine Kamerafahrt mit anschließendem Schwenk nach rechts verfolgt ein Pferdegespann mit Lenker_in. Das gezäumte Pferd weist Verletzungen auf. Zum Ende der Einstellung bricht die Ouvertüre ab und wechselt in ein rasselndes Geräusch. Hinter einer Reihe Autoreifen gewährt Einstellung 30 Einsicht in einen durch Glasfenster abgetrennten Raum, in welchem eine stehende Figur, einer vor ihr Liegenden mit einer Pistole in den Hinterkopf schießt. Die Tonspur



Abb. 28: Einstellung 28



Abb. 29: Einstellung 29



Abb. 30: Einstellung 30

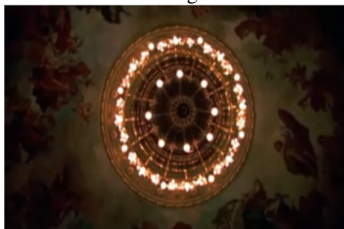


Abb. 31: Einstellung 31



Abb. 32: Einstellung 32



Abb. 30: Einstellung 33



Abb. 34: Einstellung 34

verläuft an dieser Stelle diegetisch motiviert zur Bildebene; das Abdrücken des Pistolenlaufes wird mit dem dazugehörigen Geräusches eines Schusses klanglich betont. Dieses Geräusch wird mittels Tondesign (soundbridge) abgelöst von Klängen eines Bienenschwarms, welche die folgende Aufnahme eines Kronlusters begleiten. Einstellung 32 zeigt eine Reihe Tanzender in Hasenkostümen. Auf der Tonebene wird das Geräusch des Bienenschwarms von einem Schlagzeug begleitet, dessen Takt sich fortan beschleunigt. In einem verschneiten Rodeofeld wird ein Stier von einer Figur in schwarz-weißer Montur (Sträflingskleidung) geritten. Weitere Figuren weichen währenddessen am Eisengeländer des Platzes aus. Parallel zu dem sich beschleunigenden Takt der Musik wurde auch die Einstellungsdauer der folgenden zehn Einstellungen merklich verkürzt. Die Figur aus der vorangegangenen Einstellung 23 und das Mischwesen aus Leopard und Mensch sind in einem Kampf verwickelt. Erstere steht vor dem knienden Mischwesen, dass scheinbar mit Verletzungen aus dem Kampf ausscheidet. Das Mischwesen fällt zu Boden, als die rosa gekleidete Figur nach hinten tritt und sich aus dem Bildkader entfernt. Die folgende Einstellung zeigt den blutenden Körper jener Figur, die im Handlungsgeschehen in Einstellung 30 angeschossen wurde. Zwei aufeinanderfolgende Einstellungen zum selben Handlungsgeschehen zeigen eine Hand, die eine Pistole als Schlagwaffe verwendet, sowie eine Figur, die sich mit schmerzverzerrtem Gesicht in die Kamera wendet. Einstellung 38 zeigt eine weiße Fläche auf der ein Modell (Puppe) eines menschlichen Rumpfes mit



Abb. 35: Einstellung 34



Abb. 36: Einstellung 35



Abb. 37: Einstellung 36



Abb. 38: Einstellung 37



Abb. 39: Einstellung 38



Abb. 40: Einstellung 39

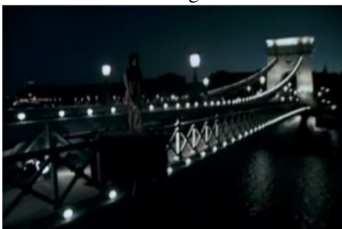


Abb. 41: Einstellung 40

dem Bauch nach unten in einer durchsichtigen, klebrigen Flüssigkeit liegt. Aus dem Hals bricht eine rosarote geleeartige Masse hervor, die aufklafft und in der Form eines Herzens zu liegen kommt. Ein menschlicher Kopf fällt vor aufgebarten Blumen (die an die Mise-en-scène der Einstellungen 36 und 37 erinnern) zu Boden. Der etablierte Handlungsort aus Einstellung 5 hat sich verändert: die nun beleuchtete Brücke, auf dessen Geländer eine Figur steht wird in einer Nachtaufnahme gezeigt. Der Rodeo-Reitende sackt samt dem Stier in den Schnee. Während sich die Musik verlangsamt, wird auf die vorangegangene Einstellung geschnitten. Die Figur fällt/springt vom Brückengeländer. Die Musik wechselt erneut. Zu hören sind leise Klänge, die als die bereits zu Beginn gespielte Ouvertüre wahrnehmbar sind. Eine Wischblende leitet über zu einer mittels Kamerafahrt aufgenommen Einstellung einer Landschaft; die Kamera wurde dabei um 90 Grad gedreht. Es folgt erneut eine Aufnahme aus dem Footballstadion, auf dessen Feld die Figur mit den Luftschiffen in den Händen tanzt. Eine Unterwasseraufnahme zeigt einen menschlichen Oberkörper, der mit weißen Fesseln und Handschuhen am Grund liegt. Eine Anzahl von Menschen – formiert in einem Kreis – absolvieren Choreographien, bei der sie orange und grüne Stoffbahnen in den Händen halten. Die Figur aus Einstellung 11 wird von einem Charakter (Matthew Barney) geküsst, der sich im Anschluss daran aus dem Bildkader entfernt. Eine Unterwasseraufnahme von einem mit Blumen ausgelegten Boden, ähnlich der vorangegangenen Einstellung bildet die letzte Einstellung, bevor der Filmtitel und die Credits eingeblendet werden.



Abb. 42: Einstellung 41



Abb. 43: Einstellung 42

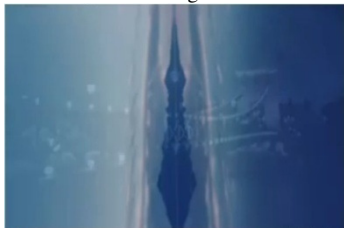


Abb. 31: Einstellung 43



Abb. 45: Einstellung 44



Abb. 46: Einstellung 45

Man ist versucht in den ersten fünf Einstellung eine Etablierung des diegetischen Handlungsortes zu vermuten, wird jedoch von der Instruktion in Form einer graphischen Darstellung auf der Internetseite darüber aufgeklärt, dass es sich dabei um Charaktere handelt.¹¹⁵ Intradiegetische Figuren verweisen damit auf die extradiegetische Welt, in der sie keiner Personifikation ausgesetzt werden. Verbindungen, Beziehungen und Zusammengehörigkeiten von Figuren werden zwar angedeutet – und sind teilweise über die zusätzlichen Versatzstücke wie den Ausstellungskatalog oder die Internetseite rekonstruierbar – trotzdem stellt sich eine Interpretationsoffenheit ein. Die inszenierten Charaktere treten in eine Interaktion miteinander, die undefiniert bleibt. Es geht mir nicht darum, eine Deutung der Figuren vorzunehmen und ‚welche‘ Identitäten hier präsentiert werden.¹¹⁶ Die ‚Veruneindeutigung‘ der Figuren ist bereits von Barney selbst als persönliches Anliegen seines Projekts vorgetragen worden.¹¹⁷

It comes out of wanting to create a field that would try to locate eroticism and desire in an undifferentiated way; wanting to make work that would meditate on the creative process in some way, to try to locate the source of that ambition in that field of desire somehow, and not wanting the elements within that field to be grounded or concrete, but to be an open and undifferentiated mass. So, as the work became more open to storytelling, became more narrative and the characters became more defined, I wanted them to be erotic characters without grounding

¹¹⁵ Auch Barney selbst weist darauf hin. Vgl. dazu: „Der Ort wird zum Protagonisten und ist für mich genau so wichtig wie das Werk selbst.“ (Barney zit. n. Stoeber 2007)

¹¹⁶ Eine solche Deutung unternimmt Miriam Dagan ihrer Auseinandersetzung. Vgl. dazu: „Die Akteure der Cremaster-Filme sind Teilnehmer sowie integrale Bestandteile des ritualistischen Akts und erfüllen somit bestimmte, innerhalb des internen Regelwerks der Filme deutliche handlungsantreibende Funktionen, die in dieser Hinsicht der Funktion von klar umrissenen Charakteren des klassischen Hollywood-Plots ähnlich sind. [...] Sie besitzen nicht wie im klassischen Erzählkino eine stabile „Identität“ (noch eine wie im „art film“ instabile).“ (Dagan 2008, 60)

¹¹⁷ Um hier Eric Savoy's Konzeption einer queeren Performativität anwenden zu können, müsste ich der Darstellung nachweisen können entgegen der Autor_innenintention ihr Wirkungspotential entfaltet zu haben.



Abb. 47: Einstellung 46



Abb. 48: Einstellung 47

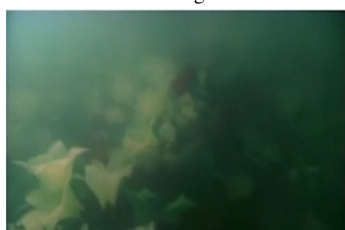


Abb. 49: Einstellung 48

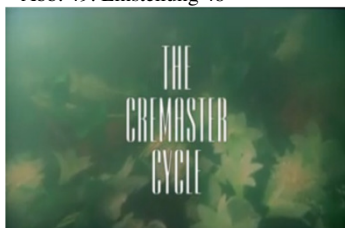


Abb. 50: Einstellung 48



Abb. 32: Einstellung 49



Abb. 52: Einstellung 50

them in the genital universe. (Barney zit. n. Foundas 2003)

Genrekonventionen sind als filmästhetische Kategorien in das Wechselwirken zwischen Produzierenden und Rezipierenden verschalten. Durch die Vielzahl der durch den Trailer von THE CREAMASTER CYCLE angebotenen Cues stellt eine Einteilung und Zuordnung spezifischer Filmgattungen, Genres bzw. Subgenres¹¹⁸ ein eher unbefriedigendes Unterfangen dar. Als inhaltlicher und ästhetischer Bestandteil des Trailers werden filmische Konventionen¹¹⁹ ‚thematisiert‘. Das Genre dient als «Wirtskörper», an dem sich das *Cremaster*-System wie ein opportunistischer Virus festgesaugt hat. (Barney zit. n. Spector, 77) „There are stories here – musical stories, western stories, horror stories – layered within other stories, but coded in a breathtakingly new language of symbols and metaphors that rivals anything this side of Middle Earth.”¹²⁰ (Foundas 2003) Der Trailer THE CREAMASTER CYCLE thematisiert insofern Filmwahrnehmung.

Die Genres dienen als Form und Struktur, wobei sie gleichzeitig auch als „Modell“ oder „System“ zu verstehen sind, die auf das Kino als Pop Kultur verweist. Die in diesen Genres eingebetteten Handlungsfragmente verlaufen dann aber bei Barney ins Offene, da sich ohne die Interpretation, also den Bezug auf außerfilmische Erzählungsansätze, die Handlung gar nicht erst wirklich beschreiben lässt. (Dagan 2008, 69)

¹¹⁸ Vgl. dazu: „What had been a kind of broadcast-sports vessel became a cinematic-genre vessel.” (Barney zit. n. Foundas 2003)

¹¹⁹ Vgl. dazu: „Bodies of conventions constitute *norms* of what is appropriate or expected in a particular tradition. [...] From the spectator’s standpoint, the perception of artistic form will arise from cues within the work and from prior experiences – experiences derived from everyday life and from other artworks. (Bordwell/Thompson 2004, 53)

¹²⁰ Auch Foundas scheint dem Drang Barneys Film mit mythologischen Welten und/oder Blockbuster Filmen zu vergleichen, nicht erliegen zu können.



Abb. 53: Einstellung 51



Abb.54 Einstellung 1



Abb.55: Einstellung

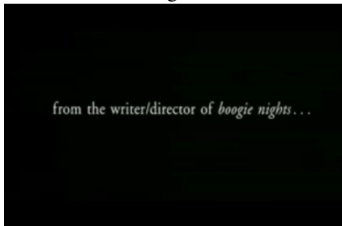


Abb.56: Einstellung 3



Abb.57: Einstellung 4



Abb.58: Einstellung 5



Abb.59 Einstellung 6

Der wohl kennzeichnenste Unterschied des Trailers zu MAGNOLIA zu jenem von THE CREMASTER CYCLE ist die Informationsvergabe, die durch die Tonspur erfolgt. Diese fügt sich zusammen aus diegetisch motivierten (onscreen-)Geräuschen (u. a. auch die Stimmen der Schauspieler), einem Erzähler, sowie einem nicht diegetisch motivierten Song („Momentum“) von Aimee Mann, dessen Intro nach 46 endet und fortan noch zusätzlich Manns Stimme zu hören ist. (Vgl. Anderson (Trailer), USA 1999) Der Erzähler verteilt Informationen zum jeweiligen Status oder Beruf der Figuren und in welcher Beziehung sie zur vorherigen Figur stehen. Während auf der Bildebene Informationen zu Produktionsfirma und Drehbuchautor eingeblendet werden, setzt bereits das Intro ein, zugleich ist eine männliche Stimme zu hören, die eine Quizfrage anmoderiert.

Jimmy Gator (Philip Baker Hall): *Now what I'm going to do is I am read a line to you from an opera. And I want you to give me that line back... in the language in which the opera was originally written and for a bonus 25 you can sing it. (ibid.)*

Es folgt eine Montage von Kamerafahrten in hoher Geschwindigkeit, welche Umrissse von Menschen erkennen lassen. Anschließend werden diese vorerst in Umrissen gezeigten Figuren nun in Detailaufnahmen präsentiert, innerhalb derer sie sich mit dem Namen der diegetischen Figuren vorstellen und sich dabei direkt mit dem Blick in die Kamera wenden. Die dazwischen geschnittenen Aufnahmen zeigen die jeweiligen Figuren bei Tätigkeiten. Auch hier wurden



Abb.60: Einstellung 7

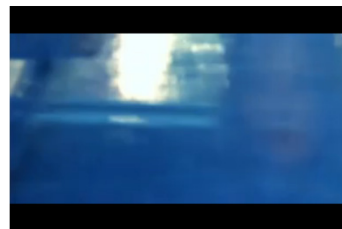


Abb.61: Einstellung 8



Abb.62: Einstellung 9

Kameraschwenks und -fahrten eingesetzt, um die jeweiligen Sequenzen der Personalvorstellung voneinander abzuheben. Die Aufnahmen ähneln sich dabei nicht nur durch die Einstellungsgrößen, sondern auch auf der Tonebene, da jede der Figuren vor der Nennung des diegetischen Namen den Satz: „I am...“ setzt.



Abb. 63: Einstellung 10



Abb.64: Einstellung 11

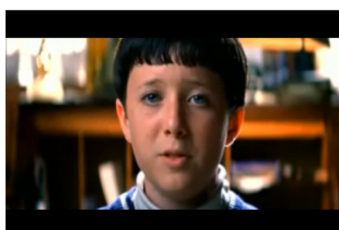
Innerhalb von 88 Sekunden erhalten Rezipierende folgende Informationen über elf Figuren der diegetischen Welt:

Es gibt Stanley Spector, ein Wunderkind,...



Abb.65-66: Einstellung 12

¹²¹Stanley: *I am Stanley Spector.*



Erzähler: *There is the story of a boy genius.*

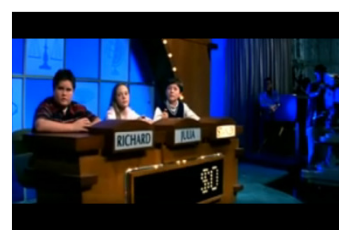
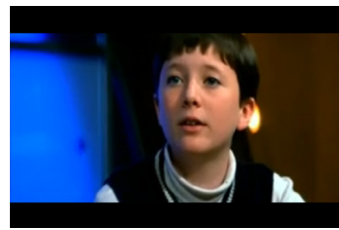
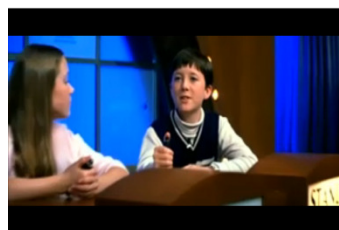


Abb. 67: Einstellung 13

Abb. 68: Einstellung 14
Stanley: *Willa Cather*Abb. 69: Einstellung 15
... *Thomas Kid...*Abb.70: Einstellung 16
...*Jean Baptiste Poquelin Moliere.*

¹²¹ Die untere Zeile beschreibt jeweils die Tonspur der Einstellung. (Vgl. Anderson (Trailer) 1999)

...den Moderator einer Quiz Show Jimmy Gator (Philip Baker Hall), seinen Co-Moderator Dick Jannings und...



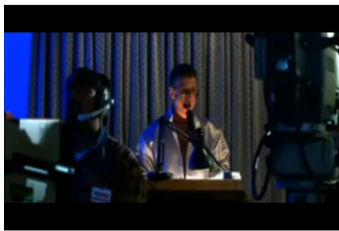
Abb. 71-72: Einstellung 17
Erzähler: ...and the game show host.



Jimmy: I am Jimmy Gator.



Abb. 73-74: Einstellung 18



Dick: Dick Jannings. live from...
Burbank California.



Abb. 75: Einstellung 19
Jimmy: First question for 25...



Abb. 76: Einstellung 20
...this French playwright and actor
joined the Bejart troupe of actors

...ein Ex-Wunderkind und Quiz-Kind Donnie Smith (William H. Macy).



Abb. 77-78: Einstellung 21
Erzähler: ...and the ex-boy-genius.



Donnie: I am Quiz-kid Donnie Smith.



Abb. 79: Einstellung 22
Barkeeper: I used to be smart but now
I'm just stupid.

Einen sterbenden Mann, Earl Pardridge (Jason Robards), der jemanden den Auftrag gibt seinen Sohn zu suchen,...

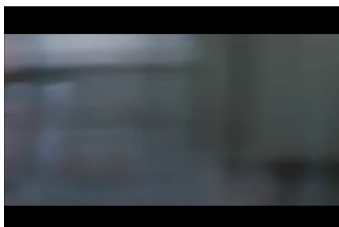


Abb. 80-81: Einstellung 23
Erzähler: There is the story of the dying man.



Earl: I am Earl Pardridge.



Abb. 82: Einstellung 24
Earl: I hava a son y'know?
Phil(offscreen): Do you?
Earl: Find him.

...Frank T. J. Mackey (Tom Cruise) – der dieser verlorene Sohn ist –,...



Abb. 83-84: Einstellung 25



Frank: *I am Frank T.J. Mackey.*



Abb. 85: Einstellung 26
Erzähler: *His lost son.*



Abb. 86: Einstellung 27
Frank: *What did he say? Beause...*



Abb. 87: Einstellung 28
...*I am not going to take care of him. What does he want?*
Aimee Mann (Lyrics): *Oh...*

...die Frau des sterbenden Mannes, Linda Pardridge (Julianne Moore) und...

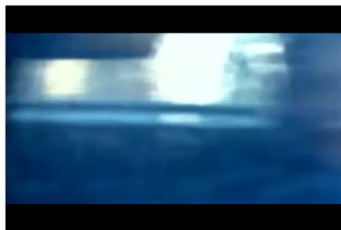


Abb. 88-89: Einstellung 29
Erzähler: *...and the dying man's wife.*



Linda: *I am Linda Pardridge.*



Abb. 90: Einstellung 30
*I took care of him through this...
...what now, then?*

Lyrics: *...for the sake of momentum I've allowed my fears to get*



Abb. 91: Einstellung 31
Linda: *... me and him do you understand? You understand? No one else...there is no one else.*
Lyrics: *... larger than life.*

... den Pfleger Phil Parmer (Philip Seymour Hoffman).



Abb. 92-93: Einstellung 32



Erzähler: *The care-taker.*
Lyrics: *And it's brought ...*



Abb. 94: Einstellung 33
Phil: *I am Phil Parma.*
...me to my...



Abb. 95: Einstellung 34
 Phil: *See, see, see this is the scene of the movie where you help me out.*
 Lyrics: ... current agendum...

Eine Mutter, Rose Gator (Melinda Dillon),...



Abb. 96-97: Einstellung 35
 Erzähler: *And there is the story of a mother.* Rose: *I am Rose Gator.*
 Lyrics: *Whereupon I deny fulfillment has yet to arrive. And I know life is getting...*



Abb.98: Einstellung 36
 ... shorter...



Abb.99-100: Einstellung 37
 Rose: *You come home soon...* ...after the show. *I love you.*
 Jimmy am Telefon (offscreen): *I love you too.*
 Lyrics: *I can't bring myself to set the scene...*



...deren Tochter Claudia Wilson Gator (Melora Walters),...

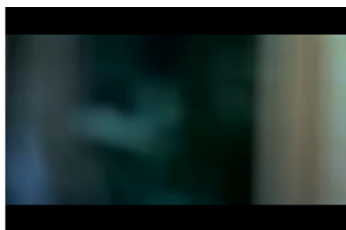


Abb.101-102: Einstellung 38
 Erzähler: *...and the daughter.*
 Lyrics: *Even ...*



Claudia: *I am Claudia Wilson Gator.*
 ...when it's...



Abb. 103: Einstellung 39
 ...Now that I've met you...
 ...approaching...



Abb. 104: Einstellung 40
 Claudia: *.... would you object to never seeing me again?*
 Lyrics: ...torture.

...den verliebten Polizisten Jim Kurring (John C. Reilly) und...

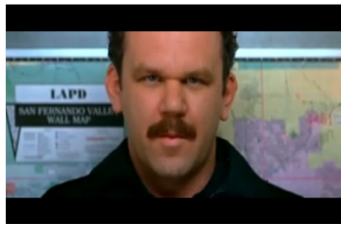
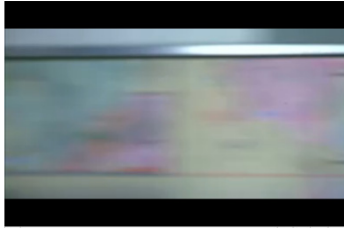


Abb. 105-106: Einstellung 41

Erzähler: ...and the police officer in love. Jim: I am police officer Jim Kurring.

Lyrics: I've got my routine...



Abb. 107-109: Einstellung 42

Jims Stimme vom Band (offscreen): My life is very stressful and I'd hope to have a relationship that is very calm and
Lyrics: Oh, for the sake of momentum... ... even though I agree with that stuff...



Abb. 110: Einstellung 43

...undemanding and loving. If you are this person, leave me a message at box number eight-two.

Lyrics: ...about seizing the day.

Abb. 111: Einstellung 44

But I hate to...

Abb. 112: Einstellung 45

think of effort...

...einen Forsch.

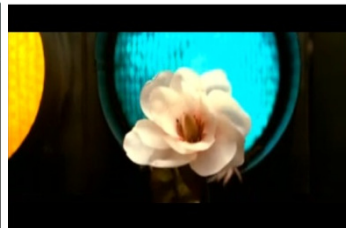
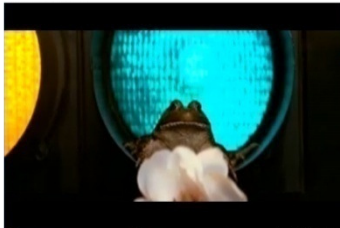


Abb. 113-115: Einstellung 46

Erzähler: ...and that will all makes sense in the end.

Lyrics: expended. All those minutes and days and hours I have frittered...

Der Erzähler weist Zusehender auf der Tonebene daraufhin, dass dies alles am Ende Sinn ergeben wird. Darauf folgen Aufnahmen, welche die jeweiligen Figuren erneut in alltäglichen, jedoch ‚verkomplizierenden‘ Situationen zeigen. Ein Zoom von einer Halbnahen zur Nahen auf den Aufnahmeleiter einer Fernsehshow, der gestikulierend den Countdown herabzählt bildet das Bindeglied des Zusammenschnitts. Zu sehen sind:

Ein Mensch der bekleidet ins Wasser springt/fällt und ein rasendes Auto.



Abb. 116: Einstellung 47
Lyrics: ...away.



Abb. 117: Einstellung 48
And I...



Abb. 118: Einstellung 49
...know life...

Jim Kurring, der seine Waffe zückt und Donnie Smith, der vergisst den Schlüssel aus dem Schloss zu ziehen und dadurch an der Schlüsselkette hängen bleibt.



Abb. 119: Einstellung 50
Lyrics: is...



Abb. 120: Einstellung 51
...getting...



Abb. 121: Einstellung 52
...shorter...

Earl Pardridge, der mit schmerzverzerrtem Gesicht im Bett liegt (ein schnellläufiger Zoom suggeriert den Spannungsaufbau dieser Einstellung) und Linda Pardridge, die auf der Trage in einem Rettungswagen liegt, der durch äußere Umstände ins Wanken gerät.

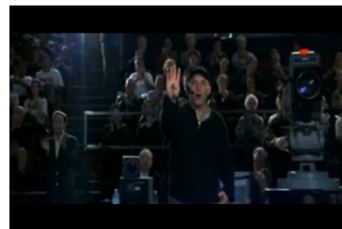


Abb. 122: Einstellung 53
Lyrics: ...



Abb. 123: Einstellung 54

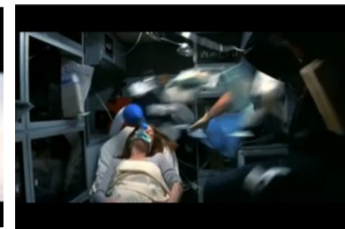


Abb. 124: Einstellung 55
I can't bring...

Jimmy Gator blickt ängstlich in die Kamera, die ihn mittels untersichtigem Kameraschwenk aufnimmt. Ein Auto rast in zwei bereits zusammengeprallte Autos.



Abb. 125: Einstellung 56
Lyrics: ...myself to set...



Abb. 126: Einstellung 57
...the scene...

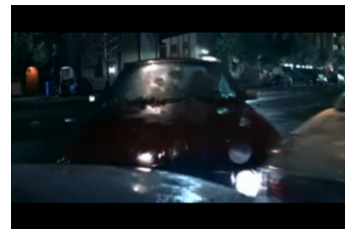


Abb. 127: Einstellung 58

Jim Kurring duckt sich (vor einem Schuss/Steinwurf). In folge dessen bröckeln Teile des Gebäudes neben ihm ab, es folgt ein schnellläufiger Zoom auf ein Auto,

das an einer roten Ampel steht.



Abb. 128: Einstellung 59
Lyrics: Even...



Abb. 129: Einstellung 60
...when...



Abb. 130: Einstellung 61
...it's...

Frank T. Mackey, der sich schreiend auf seine Knie fallen lässt. Phil Parmer prallt auf einen Fliesenboden auf und verliert dabei eine Tablettendose aus der Hand. Ein Hund rennt vom linken Bildkader vor die Kamera.



Abb. 131: Einstellung 62
Lyrics: ...approaching...



Abb. 132: Einstellung 63
...torture...



Abb. 133: Einstellung 64
... I've...

Donnie Smith setzt sich auf den Hocker der Bar ohne mit den Menschen seiner Umgebung zu interagieren. Vor Jimmy Gator öffnet sich der Vorhang. Der Aufnahmeleiter gestikuliert mit seiner rechten Hand und dem Zeigefinger nach rechts; die Kamera folgt dieser Zeigerichtung.

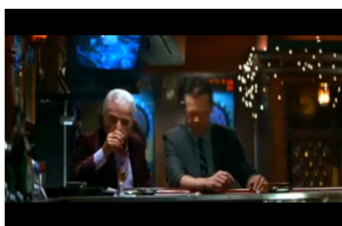


Abb. 134: Einstellung 65
Lyrics: ...got my...

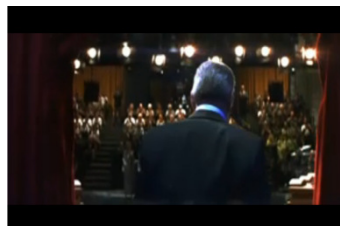
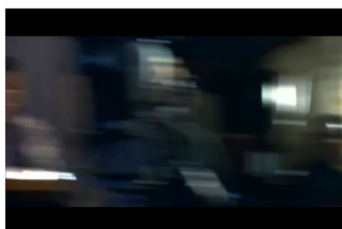


Abb. 135: Einstellung 66
...routine...



Abb. 136-137: Einstellung 67



Die Tonebene signalisiert einen narrativen Bruch als Aimee Manns Song abrupt abbricht, das Geräusch einer sich öffnenden Türe (ein onscreen Geräusch) und im Folgenden einzig Orchesterbegleitung und Jim Kurrings (John C. Reillys) Stimme

zu hören sind.

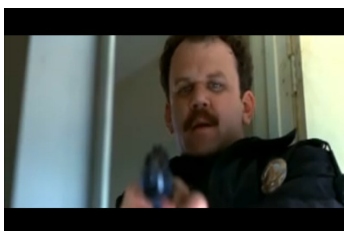


Abb. 138: Einstellung 68

Jim (Stimme offscreen): *This is not an easy job. I have...*



Abb. 139: Einstellung 69



Abb. 140: Einstellung 70

... to take....

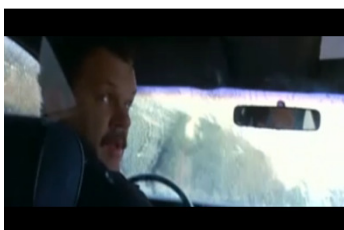


Abb. 141: Einstellung 71

... everything...

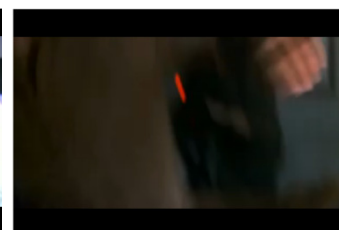


Abb. 142-143: Einstellung 72



... and play it as it...

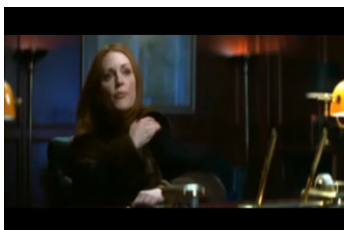


Abb. 144: Einstellung 73

...lays.



Abb. 145: Einstellung 74

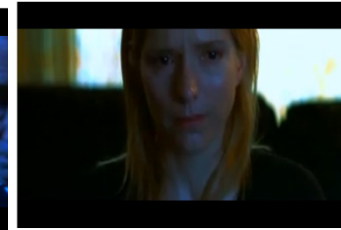


Abb. 146: Einstellung 75

Sometimes people need...

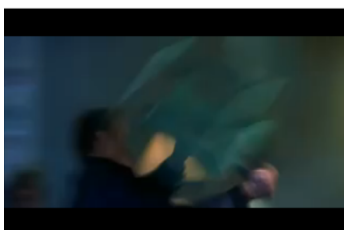


Abb. 147-148: Einstellung 76

... a little help.

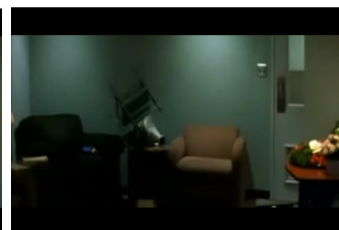


Abb. 149: Einstellung 77



Abb. 150: Einstellung 78

Sometimes people need to be forgiven.



Abb. 151: Einstellung 79

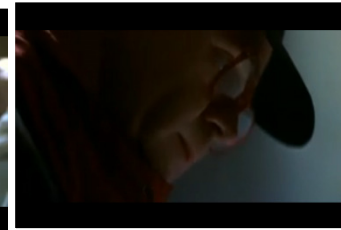


Abb. 152: Einstellung 80

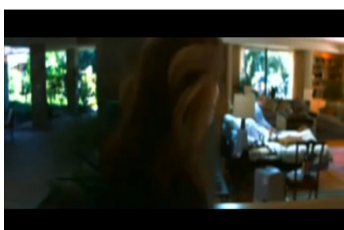


Abb. 153: Einstellung 81



Abb. 154: Einstellung 82



Abb. 155: Einstellung 83

And that's a very tricky thing on



Abb. 156: Einstellung 84
...my part...



Abb. 157: Einstellung 85

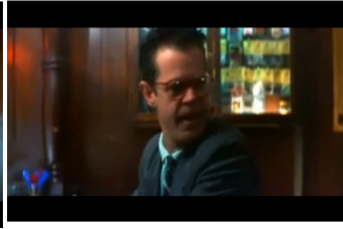


Abb. 158: Einstellung 86
... making that...



Abb. 159: Einstellung 87
...call.



Abb. 160: Einstellung 88
But you can...



Abb. 161: Einstellung 89
...forgive...

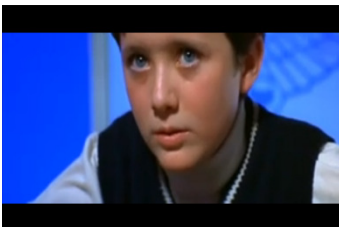


Abb. 162: Einstellung 90
... someone....?

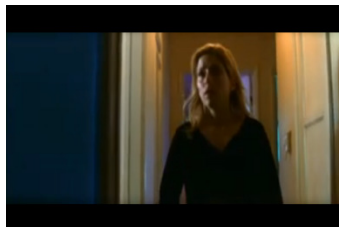


Abb. 163: Einstellung 91
Well,...



Abb. 164: Einstellung 92
...that's the...

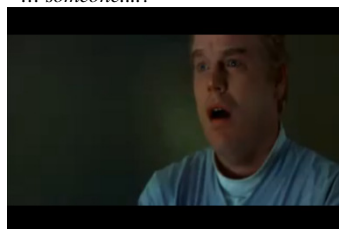


Abb. 165: Einstellung 93
...tough part.

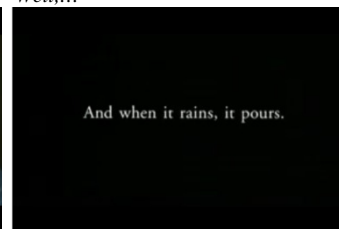


Abb. 166: Einstellung 94
What can we forgive?

Die letzten drei Einstellungen, zwischen dem eingeblendeten Filmtitel und den Credits unterscheiden sich erneut auf der tonalen Ebene. Neben dem nicht-diegetisch motivierten Soundtrack ist wieder diegetisch (onscreen) motivierter Ton zu hören.



Abb. 167: Einstellung 95
Geräusche: Klappern von Geschirr

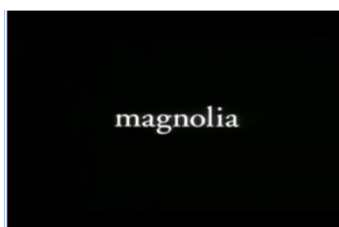


Abb. 168: Einstellung 96



Abb. 169: Einstellung 97



Abb. 170: Einstellung 98

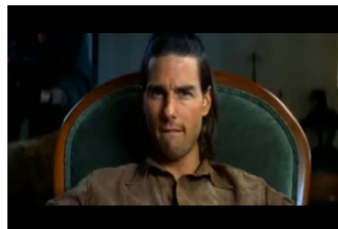


Abb. 171: Einstellung 99
 Frank: *Was that unclear?*
 Gwen (Interviewerin): *Kind of.*
 Frank: *God.*



Abb. 172: Einstellung 100



Abb. 173: Einstellung 101



Abb. 174: Einstellung 102

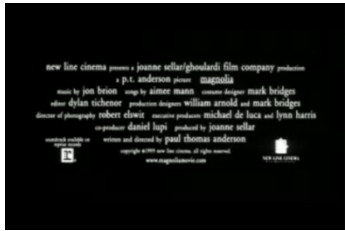


Abb. 175: Einstellung 103

Die Konzeption des Trailers von *MAGNOLIA* scheint vor allem darauf ausgerichtet zu sein, ‚Sinn‘ in Form von Zusammenhängen zwischen der Personalkonstellation des Films herzustellen.¹²² Diese ‚Absicherung‘ den Rezipierenden möglichst klar alle nur möglichen Informationen zum Verständnis abgeben zu haben, wird im Trailer mehrmals eingeholt. Bereits zu Beginn richten sich die Figuren direkt an den Zuseher. Diese Aufnahmen sind nicht Teil des Plots des Films *MAGNOLIA*, was darauf schließen lässt, dass diese eigens für den Trailer gefilmt wurden. Nach 88 Sekunden erhalten Rezipierende ein ‚Versprechen‘ vom Erzähler, dass am Ende ‚alles‘ Sinn ergeben wird. Bevor der Filmtitel eingeblendet wird, (der vermutlich die Aufnahme des Frosches vor dem eine Magnolie gehalten wird in Erinnerung ruft) schaffen weitere Sequenzen Klärung zu den Verbindungen der Figuren. Die Verheißung des Erzählers wird am Ende erneut hinterfragt. Nun diegetisch motiviert wendet sich Frank fragend an die ihm gegenüberstehende Figur (Gwen,

¹²² Als strukturierendes Mittel, lässt sich dies auch im Film wiederfinden: „In *Magnolia*, the characters are linked through television (all are connected in one way or another to the television producer Earl Pardridge) and through chance encounters (as when the police patrolman meets Pardridge’s unhappy daughter).” (Bordwell/Thompson 2004, 437) Sowie: “[...] at a major point in Paul Thomas Anderson’s *Magnolia*, several characters are shown in different locations, each singing softly along with an Aimee Mann song, “Save Me”. When the sequence begins in Claudia’s apartment, the song might be taken as diegetic and offscreen, since she has been listening to Aimee Mann music in an earlier scene. But then Anderson cuts to other characters elsewhere singing along, even though they cannot be hearing the music in Claudia’s apartment. It would seem that the sound is now nondiegetic, with the characters accompanying it as they might do in a musical. The sequence underlines the parallels among several suffering characters and gives the sequence an eerie sense of disparate people for once on the same emotional wavelength. The sound also works with the crosscutting to pull the characters together for the climax, when their lives will converge more directly.” (ibid., 379)

die Interviewerin), aber auch an potentielle Zuseher_innen, um den Informationsstand abzufragen. Im Vergleich zu Matthew Barneys Trailer wurde hier ‚Sinn‘ im Übermaß hergestellt. Nämlich genau jene Art von Verknüpfungen, die m. E. im Trailer zu THE CREMASTER CYCLE ausgespart wurden.

In der hier abschließenden Zusammenführung möchte ich die Kookkurrenz von queer und Performativität als eine Anwendungsmöglichkeit innerhalb theoretischer film/kinointeressierter Auseinandersetzung auf ihre ‚Produktivität‘ hin untersuchen und kehre dabei – ähnlich wie Eric Savoy – vorerst zu meiner eigenen Erfahrung zurück. Beide Trailer fungieren als Werbemedien und bieten „Orientierungshilfen“ an. (Hediger, 2005, 25) Elemente, die in ihrer „Gesamtheit“ einen „kognitiven Referenzrahmen“ bilden. (ibid.) Dazu gehören „Genres oder generische Strukturen, [...] Stars, Schauwerte (Landschaften, Setting, Tricktechnik), die Zugehörigkeit zu einer Serie, der Name des Regisseurs (falls es sich um einen *auteur* handelt), aber auch die Ratings.“ (ibid.) Zwischen Filmwahrnehmung und theoretischer Ausverhandlung garantieren diese versprochenen Elemente mitunter als Übereinkünfte kommunikativer Praxen zu ‚vermitteln‘. Auch die Trailer von THE CREMASTER CYCLE und MAGNOLIA können anhand dieser Formen dargelegt werden. Im Wissen, dass es sich bei der gezeigten Mise-en-scène der Einstellung ebenfalls um Charaktere handelt, scheint der Trailer von THE CREMASTER CYCLE darauf ausgerichtet zu sein, diese den Rezipient_innen näher zu bringen. Bezogen auf diesen Aspekt ähnelt das ausgewählte Filmmaterial dem Trailer von MAGNOLIA.

Der THE CREMASTER CYCLE-Trailer bietet Orientierungshilfen an und steuert damit Film/Kinowahrnehmungsgewohnheiten. Jedoch werden diese nicht richtungsgebend eingesetzt, sondern vielmehr deshalb, um weitere Interpretationsmöglichkeiten zu eröffnen. Dazu zählt auch die eingesetzte Tonspur, die Bezüge (im Sinne eines narrativen Erzählbogens) zwischen den montierten Aufnahmen herstellt und sie dadurch strukturiert.¹²³ Der differente Einsatz von Sprache bildet m. E. den markantesten Unterschied zwischen den beiden Trailern. Wie bereits dargestellt verwendet der MAGNOLIA-Trailer die bildliche, wie auch die tonale Ebene, um in Form von Sprache Informationen an Zuseher_innen weiterzugeben. Einzig die Aufnahmen des Luftschiffes, welche mit der Aufschrift

¹²³ Zur weiteren Lektüre der formhistorischen Entwicklung von Filmtrailer vgl. Hediger 2005, 273- 281.

„Goodyear“ versehen sind, sowie die letzten Einstellungen in welchen Filmtitel und abschließend die Credits zu lesen sind, weisen Sprache im Trailer zu THE CREMASTER CYCLE auf. Es werden zwar Orientierungshilfen angeboten, jedoch im Vergleich zum Trailer von MAGNOLIA erfahren jene ‚Vorgaben‘ von Assoziationen, Verknüpfungen und Verbindungen m. E. eine massivere Aussparung. Den Rezipient_innen wird dadurch eine Vielzahl von Möglichkeiten der Verknüpfung geboten. Auch die Analyse gestaltet sich dementsprechend fragmentarisch. Eine erste Möglichkeit der Herangehensweise wäre, zu eruieren aus welchem Teil des Zyklus die montierten Aufnahmen im Trailer stammen. Dies bedingt jedoch, die Filme bereits gesehen zu haben und scheint deshalb kein Ansatzpunkt zu sein, um die Wirkungsmöglichkeit eines Werbemediums zu benennen, sondern vielmehr die Produktion des Trailers zu rekonstruieren.¹²⁴ Andere Ergebnisse verspricht die Analyse der angewandten Orientierungshilfen. So zum Beispiel strukturieren die Zwischentitel der Einstellungen 69 und 82 aus dem Trailer von MAGNOLIA mit den plakativen Floskeln „Things fall down“ und „People look up“, die dazwischen montierten Aufnahmen, indem sie wie ‚Ansagen‘ funktionieren und vorwegnehmen, was darauffolgend zu sehen ist. Zudem verweist das dichotome Begriffspaar ‚up‘ und ‚down‘ auf die inszenierten ‚Ups and Downs‘ der Lebenswelten der diegetischen Figuren. Die Einstellung 1, 12, 16, 17, 20, 26, 29, 33, 41 und 44¹²⁵ aus dem THE CREMASTER CYCLE-Trailer verweisen (lediglich) auf das ‚Motiv‘ Sport, während sich die Einstellungen 33 bis 42¹²⁶ neben der merklich verkürzten Einstellungsdauer und die geänderte Tonebene, vor allem als ein ‚Segment‘ wahrnehmen lässt, welches die Stoffe Gewalt und Tod aufgreift. Ich würde mich jedoch nicht dazu verleiten lassen, Beschreibungskategorien wie Sportfilm, Sportaufzeichnung, Thriller oder Horror zu verwenden.

In beiden Trailern wurde der Verweis auf den Regisseur integriert. Während in Barneys Arbeit zusätzlich das Key-Art-Logo (Einstellungen 1, 16, 17, 50 und 51)¹²⁷ zu sehen ist, verweist Anderson auf frühere Filme (Einstellung 3).

¹²⁴ Aus diesem Grund, biete ich die Rekonstruktion des Plots der Filme, sowie die Zusammenführung der montierten Aufnahmen des Trailers im Anhang (Vgl. dazu S. 90-105 dieser Arbeit) an.

¹²⁵ Die Aufnahmen dieser Sequenz stammen aus den CREMASTER Teilen 1, 2 und 4. Vgl. dazu den Anhang S. 90-105 dieser Arbeit.

¹²⁶ Die Aufnahmen dieser Sequenz stammen aus den CREMASTER Teilen 2, 3 und 5. Vgl. dazu den Anhang S. 90-105 dieser Arbeit.

¹²⁷ Die Aufnahmen dieser Sequenz stammen aus den CREMASTER Teilen 1 und 4. Vgl. dazu den Anhang S. 90 dieser Arbeit.

Weitere unterschiedliche Ergebnisse liefert die Antwort auf die Frage ‚wofür‘ hier geworben wird. Der Trailer zu *MAGNOLIA*, wirbt für einen ‚Film‘ (mit episodischer Erzählweise¹²⁸), samt den ihm umgebenen Produktionsbedingungen. Die Erwartungshaltungen die dadurch geschürt werden, beschränken sich – im Vergleich zu Matthew Barneys Arbeit – auf die Sichtung eines Filmes im Rahmen einer Vorführung (wie z. B. des Kinoraumes) und/oder die Möglichkeit den Film (und eventuell den Soundtrack) käuflich zu erwerben, um den Rahmen (erneut gebunden an Medien) der Rezeption selbst festzulegen. Der Trailer zu *THE CREMASTER CYCLE* bewirbt ‚unter anderem‘ *CREMASTER 1-5*. Die Internetseite, sowie die Möglichkeit den Trailer dort zu sehen besteht laut den Angaben seit 2004. Es ist davon auszugehen, dass Matthew Barney der Status eines ‚Auteur‘ durchaus zugesprochen werden kann.¹²⁹ Ebenso wird ein Referenzrahmen über die Form der ‚Serie‘ hergestellt. Die Episoden, sowie die kaufbare Version *THE ORDER* als experimentelle Filme und/oder Kunstfilme zu benennen, stellt eine Möglichkeit dar, sie theoretisch einzuordnen. Jedoch wird auch dies erschwert, wenn der Schaffende (Regisseur/Bildhauer) sie selbst als Skulpturen definiert wissen will.¹³⁰ Gebunden an und als Teil von Ausstellungen, als Vorführung in Form eines Events in angemieteten Räumen (mitunter auch Kinos) touren sie durch Länder. Die Filme sind nicht käuflich zu erwerben, wodurch die Rahmenbedingungen der Sichtungen bestimmt sind, sich jedoch stetig ändern. Darüberhinaus richtet sich der Trailer auch an Rezipient_innen, die sich für jene ‚weiteren‘ Medien interessieren, die Teil von *THE CREMASTER CYCLE* sind. Die Produktion *MAGNOLIA* bietet keine skulpturalen Nachbildungen (oder gar Teile der *Mise-en-scène*), gerahmte Skizzen des Storyboards, einen Ausstellungskatalog oder dergleichen an.

Beide Trailer unterliegen – in Anlehnung an das von Seier vorgeschlagene Modell – performativen Konstitutionsprozessen, die das jeweilige Medium als solches formen. In einem Wechselwirken bestimmen Figurenkonzeption, ästhetische Komponenten, sowie die Rahmenbedingungen der Rezeption die mediale ‚Verfasstheit‘ der Werke.

¹²⁸ Die filmkritische und –theoretische Rezeption zeichnet sich vornehmlich dadurch aus, *MAGNOLIA* dem (Sub)genre des Episodenfilms zuzuordnen.

¹²⁹ Diesen Zuspuch entnehme ich dem bereits erläuterten Status Matthew Barneys, sowie einer etablierten Fangemeinschaft. Vgl. dazu S. 59 dieser Arbeit.

¹³⁰ Vgl. dazu Kapitel. 4, S. 57 dieser Arbeit.

„Alles neu also, alles zum ersten Mal wiedergesehen. Alles also immer auch alt hier.“ (Kaiser 2009) Was Tina Hedwig Kaiser in ihrem m. E. sehr treffend formulierten Kommentar über Matthew Barneys *THE CREMASTER CYCLE* zum Ausdruck bringt, liefert eine Möglichkeit, jenes von Seier angebotene Modell performativer Konstitutionsprozesse von Medien auszudrücken. Der Satz gibt einerseits eine Wahrnehmung wieder, andererseits formuliert Kaiser die Funktionsweise eines Modus, welcher diskursive Elemente in zitativer – wiederholender – Weise mit „transformatorische[m] Aspekt“ (Seier 2007, 138) in einer Zusammenführung anbietet.

Die von Savoy vorgeschlagene Anwendung der Termini in der Zusammenführung ‚queere Performativität‘ richtet sich vornehmlich auf das wechselseitige Wirken zwischen den konzipierten Figuren, den Darstellenden und den Rezipient_innen. In diesem Sinnzusammenhang müsste ich den Mitwirkenden des Barneyschen Projekts nachweisen können, entgegen der Produzent_innenintention ‚gewirkt‘ zu haben. Den Einsatz der theoretischen Verquickung von queer und Performativität dahingehend zu verwenden, stellt für mich eine weniger dienliche Anwendungsweise dar. Weder Figurenkonzeptionen, Ästhetiken oder Medien ‚sind‘ queer oder performativ, oder zeichnen sich durch eine ‚Queerness‘ oder Performativität aus. Auch würde ich mich nicht dafür aussprechen, dass *THE CREMASTER CYCLE* eine Handlungsfähigkeit ermöglicht, die ich mit ‚queering‘ benennen würde. Formulierungen wie: *THE CREMASTER CYCLE* queert Genrekonventionen, Distributionspraxen, etc. verdeutlichen, dass die Anwendung des Termini queer als Verb mitunter bedingt, synonyme Begriffe für seinen Einsatz zu finden. Im Rückgriff auf Funktionsweisen, die mir Konzeptionen zu den Wörtern queer und Performativität anbieten, konstatiere ich, dass mich meine Film/Kinoerfahrung des Trailers (und die Sichtung des Projekts) *THE CREMASTER CYCLE* – im Vergleich zur Rezeption von *MAGNOLIA* – eine differente Blickposition auf die Konstitutionsprozesse von Medien einnehmen und mich darüberhinaus in der Anwendung von Kategorien der Film/Kinotheoretisierung berücksichtigen lässt, dass auch diese einem stetigen Wandel unterworfen sind.

Beschreibungskategorien – Termini – sind als Medien ebenso an Konstitutionsprozesse gebunden. In seiner ‚Theoretisierung der Film/Kinotheoretisierung‘ setzt sich Malcom Turvey für den Entwurf ein, bereits

festgelegte Konzeptionen der Filmwissenschaften zu hinterfragen.¹³¹ Turvey benennt ganz explizit jene für ihn bereits im Kontext Film/Kino verankerten Begriffe, die seinem Ansatz folgend, innerhalb des Diskurses als Repräsentanten spezifischer determinierter Konzepte funktionalisiert wurden.

But we cannot watch the same film if we do not already know (as opposed to having a fallible hypothesis about) what a film is; what the difference between fiction and non-fiction is; what a cut as opposed to a dissolve means; what the differences between horror, comedy, and other genres are; if we have not been taught the appropriate ways to respond intellectually and emotionally to cinematic fictions and the roles they play in our culture; if we do not know the customs, conventions, and a whole host of other *norms* that govern films and film viewing. (2005, 26-27)

Turvey's Vorschlag, jene Konstruktionen von Wörtern und deren Bedeutungen zu hinterfragen, basiert in diesem Sinne auf einem sprachtheoretischen Verständnis des Film/Kinotheoriediskurses.¹³²

Similarly, I am suggesting, answers to questions about the internal norms that constitute cinema (or any other type of humanistic phenomenon for that matter) consist of drawing our attention to the various concepts, customs, and conventions we already know and use when engaging with cinema, norms that – like grammatical rules – in one sense lie in plain view before our eyes because we use them everyday, but that we are typically not able to notice until they have been clarified for us. (ibid., 28)

Prozessualitäten, welche die diskursive Geschichtlichkeit von queer ‚gestalten‘, führen Modi einer Resignifikation mit, die Einsätze, Anwendungen und Bedeutungen des Wortes queer wandelten. Dadurch bietet sich die Analogiebildung dieser Geschichte(n) m. E. an, Signifikant/Signifikat-Verhältnisse – Zeichen – als ‚zukünftig‘ zu denken. Dieser Verweis auf die Geschichtlichkeit ermöglicht es Termini – mit unter auch jene, die Turvey als Normen, Regeln und Konventionen des Film/Kinotheoriediskurses bezeichnet – in einem stetigen Prozess zu denken.

¹³¹ Vgl. dazu: „For this method is used in the natural sciences to make discoveries about hidden explanatory principles, such as gravity, that we have no knowledge of prior to research. But the various norms that constitute cinema are ones *we already know and use*. (...) Instead, in order to answers questions about them, we need to *clarify* what we already know and do, the concepts, customs, and conventions we already do have and use, rather than finding out new information about something we have no prior knowledge of. Answering questions of this kind, I would suggest, is akin to clarifying the variety of grammatical rules that govern our everyday use of language.” (Turvey 2005, 28)

¹³² Eine Auffassung die auch Sabine Nessel in ihrem Artikel *Vergessen wir nicht – das Kino! Die Rede vom Kino vor und nach der Filmsemiologie* von 2008 vertritt. Nessel hinterfragt darin das Verhältnis zwischen dem subjektiven Wahrnehmen von Film/Kino durch Rezipient_innen einerseits und der Versprachlichungen dieser Erfahrungen im theoretischen Kontext andererseits (Vgl. ibid., 2008). Nessel plädiert darin für eine Rückbindung der Filmtheorie an das Medium Sprache. Vgl. dazu: „Anstatt das Ereignis des Kinos in "neuen" Paradigmen zu aktualisieren [...] ist es die Aufgabe der Filmwissenschaft, den Fokus auf seine Möglichkeitsbedingungen zu lenken und die Frage "Was ist Kino?" zu verschieben hin zu der Frage "Auf welche Weise kann das Kinoereignis in der Sprache stattfinden?“ Das Ereignis des Kinos entzieht sich der einfachen Darstellung durch Sprache und geht weder in der Beschreibung der Apparatur auf noch in der Aufzählung seiner Tatbestände. Es stattdessen in Filmen und Texten zu lokalisieren ist Sache der Filmwissenschaft, deren Medium die Sprache ist.“ (ibid.)

Den Einsatz der Geschichtlichkeit von queer funktionalisiert als einen Verweis, würde ich somit auch in film/kinotheoretischen Ausverhandlungen bejahen. Die Verquickung von queer und Performativität benennt in dieser Anwendung eine Abkehr von Ist- und Seins-Zuständen. Während der Begriff der Performativität eine Blickposition signalisiert, welche die Prozesse der Konstitution von Medien (be)schreibbar macht, ist es mir möglich durch den Verweis auf die Geschichte(n) des Wortes queer Beispiele anzuführen, die diese Benennungen von Systematiken – wie jenen des Film/Kinotheoriediskurses – als stetig ausverhandelbar bewerten.

Schluss

Gründend auf der Beobachtung, dass die Termini queer und Performativität in ähnlichen (kon)textuellen Auseinandersetzungen eine Anwendung finden, war das Ziel dieser Arbeit einen nutzbringenden Vorschlag für deren Verquickung innerhalb einer film/kinotheoretischen Beschäftigung anzubieten. Dazu habe ich mich in den ersten zwei Kapiteln darum bemüht, einen Einblick in die Geschichte(n) der Termini Performativität und queer zu geben und konnte so erste Klärungen zu den Bedeutungsentwicklungen der Begriffe abliefern. Dies verschaffte mir eine erste Einsicht über die Anwendungsmöglichkeiten und veranlasste mich, der Begriffsgeschichte von queer eine gesonderte Position in der Handhabung der Analogiebildung einzuräumen. Anhand dieser Skizzierungen war es zudem möglich abzuklären, inwieweit die Kookkurrenz der Termini bereits die Begriffsgeschichte(n) mitbestimmt. Eine konzentrierte Zusammenführung jener Texte, in denen sich Verfasser_innen explizit für eine theoretische Verschaltung der beiden Begriffe entschieden haben und sich in diesem Sinne durch ein ähnliches Vorhaben wie die hier angebotene Arbeit auszeichnen, habe ich in Kapitel 3 angeboten. Im Nebeneinanderlesen differenter Argumentationen, welche Handhabungen der Begriffe anbieten, konnte ich eine für mich produktive Anwendung der Verquickung der Begriffe innerhalb von film/kinotheorieinteressierten Beschäftigungen erarbeiten. Die Produktivität dieser Methode konnte ich im vierten Kapitel im Zuge der Analyse zu Matthew Barneys THE CREMASTER CYCLE darstellen. Der Einsatz von Performativität ermöglicht es mir, Konstituitionsprozesse von Medien wieder ins Blickfeld von theoretischen Auseinandersetzungen zu rücken. Der Verweis auf die Geschichtlichkeit von queer – funktionalisiert als Analogiebildung – schafft darüberhinaus eine Untersuchungsposition, die Beschreibungskategorien ebenso an diskursive Prozesse bindet und sie als zukünftig und stetig wandelbar handhabt.

Anhang

Die hier angebotene ‚Rekonstruktion‘ der Plots von CREMASTER 1-5 beschränkt sich auf die Sichtung der Filme durch die Verfasserin, die Internetseite, sowie den Ausstellungskatalog zu THE CREMASTER CYCLE im Museum Ludwig Köln aus dem Jahr 2002. Die Angaben, die durch eckige Klammern kenntlich gemacht werden, entnehme ich den Produktionsangaben aus dem Ausstellungskatalog. (Vgl. Spector 2002, 504-519) Jene Informationen, die zusätzlich durch Zahlen in runden Klammern markiert sind, verweisen auf Nancy Sectors Text „Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten“ aus eben diesem Katalog. (Vgl. *ibid.* 2 – 92)

Die erste Einstellung von **Cremaster 1** zeigt ein mit blauen Kunstrasen ausgestattetes Spielfeld [des Bronco Stadiums in Boise, Idaho]. Über dem Stadion schweben zwei Luftschiffe. Jedes der Schiffe wird von jeweils vier Figuren [Hostessen], die im Look der 30er Jahre gekleidet sind, ‚versorgt‘. In der Mitte beider Kabineninnenräume befindet sich ein weißumhüllter Tisch, dessen Dekoration aus einem von Traubenstängeln umgebenen, aus Vaseline geformten abstraktem Mittelstück besteht. In einem Luftschiff sind die Trauben grün, im anderen rot. Unter beiden – dieser identischen – Tischen haust ein blondes Wesen [Goodyear] (Marti Domination), gekleidet in weißer Satinwäsche, Strümpfen, Strumpfbänder und Stöckelschuhen aus durchsichtigem Plastik. An einer Schuhsohle ist ein glockenförmiger Trichter befestigt. Dieses [beide Luftschiffe simultan bewohnende (43)] Wesen bringt die Narration (im wahrsten Sinne) in Bewegung. Nachdem Goodyear eine Öffnung durch die Tischbekleidung über ihren Kopf aufreißt, rupft sie die Trauben samt Stängel ab und zieht sie zu sich unter den Tisch. In der nächsten Einstellung fallen die Trauben aus dem am Stöckelschuh befestigten Trichter. Nach dem Aufprall formieren sich die Trauben zu graphischen Darstellungen, welche wiederum die choreographischen Formationen der Truppe von Tänzer_innen am Spielfeld steuern. Die folgenden Einstellungen wechseln zwischen Aufnahmen von Goodyear beim Pflücken der Trauben, den Graphiken der Trauben, den Aufnahmen der Hostessen in den Luftschiffen (die sich rauchend, herumschlendernd, aus dem Fenster blickend und Trauben essend die Zeit vertreiben), sowie Luftaufnahmen der Revuetänzer_innen. Das Tanzen im Stadion wird auf der Tonebene mit Revuetanzmusik untermalt. Während der Sequenzen in den Luftschiffen suggerieren atmosphärische Klänge das Brummen der Motoren. Im Innenraum des ausgekleideten Tisches, in dem sich Goodyear befindet, ist ein

Glockenspiel zu hören. Die Tänzer_innen formen sich im Verlaufe des Films in einem Kreis um Goodyear, die gekleidet in einem großen Reifrock die Choreographien am Spielfeld mittantzt, jedoch weiterhin (so von der Montage suggeriert) in den Luftschiffen in ihrer Zelle sitzt. Sie löst sich aus ihrer liegenden Position, um eine Sitzhaltung einzunehmen, in der sie nun selbst mit den Händen Barneys Logo formt. Im Stadion tanzt sie – die Luftschiffe an Bändern hinter sich herziehend – zwischen den formierten Tänzer_innen. Im Luftschiff der grünen Trauben fasst Goodyear nicht durch das Loch, sondern an der Tischkante entlang zur Mitte des Tisches und entnimmt der Skulptur eine Hand voll Vaseline. Die letzte Formation der Trauben und Tänzer_innen kann als schematische Abbildung weiblicher Geschlechtsteile, oder als Goodyear mit den Luftschiffen in den Händen gelesen werden. Die grünen Trauben werden in der Zelle von Goodyear mit Vaseline betupft und im Stadion wird Goodyear auf einem Wagen durch die Reihen der Tänzerinnen gefahren. Die letzten drei Einstellungen zeigen zwei Tänzer_innen, die ihre Gesichter hinter schwarzen Ballons bedecken, Außenaufnahmen der Luftschiffe im Stadion und dem Kachelboden des Zellenraums unter den Tischen im Luftschiff.

CREMASTER 2 zeigt in einer Detailaufnahme eine mit Spiegelmosaik dekorierte Skulptur. Es folgen Landschaftsaufnahmen von Gebirgszügen, deren Abbilder sich in den umgebenen Gewässern spiegeln. Der Kamerawinkel wird um 90 Grad gedreht, wodurch sich ein Doppelungseffekt ergibt. Die Aufnahmen erinnern an Rohrschachbildern, ähneln aber auch der Spiegelmosaikskulptur aus der vorangegangenen Einstellung. Die Tonebene ist durch Orchesterbegleitung vertont. Eine Graphik der Skulptur, dahinter das Feldzeichen von Barney und zwei Bienen kommen zum Vorschein. Die nächste Einstellung zeigt einen sehr schwach ausgeleuchteten Raum mit zwei Fenstern an der Hinterseite, durch die kein Licht hindurch kommt. In der Mitte fungiert eine Skulptur als Sitzgelegenheit (ein Tisch und drei Stühle). Die nachfolgende Szene gewährt einen Blick durch eines der Fenster in diesen Raum, den eine Figur im Anzug [Frank Gilmore] und eine in Kostüm [Bessie Gilmore] betreten. In dieser Einstellung befinden sich nur mehr zwei Stühle im Raum, auf die sich die Figuren setzen. Eine dritte Figur im Korsagenkleid [Baby Fae La Foe] stellt den dritten Stuhl hinzu und setzt sich ihnen gegenüber. Die Figur im Korsagenkleid stellt sich mit den Worten „I am Baby Fae“ vor. Die folgende Einstellung zeigt eine Platte aus Bienenwaben auf der sich ein Bienenschwarm befindet. In der nächsten Aufnahme

krämpelt sich eine Figur im Smoking [Houdini] die Ärmel hoch. Die Wabenplatte öffnet sich, dahinter sind zwei kopulierende Körper zu erkennen. Ein Körper ist mit einer Korsage aus Plastik umhüllt. Aus dem Off spricht eine Stimme: „I am Frank Gilmore.“ Houdini wird von Mounties in Plastikstoff umhüllt, in deren Ösen Nadeln gesteckt werden und mit Fäden zugebunden. Baby Fae La Foe spreizt ihre Beine öffnet ihr Kleid, stöhnt auf und als sie den Kopf hebt sind Bienen in ihrem Mund erkennbar. Das ihr gegenüber sitzende Paar erschrickt. Die Körper hinter der Wabe lösen sich voneinander. Auf der Tonebene ist das Geräusch eines Bienenschwarms zu hören. Die folgende Einstellung zeigt einen Bienenschwarm in einem Aufnahmerraum eines Tonstudios. Auf Tonebene setzt ein Trommeln ein. Die Kamerabewegung gewährt weitere Eindrücke des Tonstudios, in dessen Ecke ein Schlagzeugspieler [Johnny Cash] zum Geräusch des Bienenschwarms performt. Die Kamera schwenkt auf ein Sofa im selben Raum, auf dem eine von Bienen bedeckte Figur [Johnny Cash] in ein Telefon einen Rocksong grölt. Die Aufnahme des Vordersitzes eines Autos zeigt eine in weiß gekleidete Figur [Gary Gilmore] (Matthew Barney), die in sehr beengter Weise vor dem Lenkrad sitzt. Gary Gilmore rutscht nervös am Sitz herum. Während die Geräusche des Instruments und des Gesangs (Schlagzeug, Grölen) leiser werden, sind die Bienen weiterhin zu hören. Es folgt eine Szene die in Crosscutting-Verfahren montiert wurde und mit einer Außenaufnahme einer Tankstelle beginnt. An den Zapfsäulen stehen zwei Autos (eines blau, eines weiß), die durch einen Stofftunnel aus Wabenmuster auf der jeweiligen Fahrerseite über die Zapfsäulen hinweg verbunden sind. Ein Tankstellenwart [Max Jensen] (Michael Thomson) kommt aus dem Haus der Tankstelle und blickt auf der Fahrerseite durch das Fenster. Die Kamera suggeriert, dass sich Gary Gilmore in diesen Autos bzw. im Tunnel dazwischen befindet. Die parallelmontierten Aufnahmen zeigen die Tätigkeiten des Tankwarts (füllt Tank des blauen Autos nach, öffnet Motorhaube und kontrolliert den Ölstand, poliert das Auto, prüft die Reifen, verrichtet Tätigkeiten unter dem Auto), der hin und wieder durch die Fenster in den Innenraum des Autos blickt. Gary Gilmore ändert währenddessen im Auto seine Positionen, reißt Fäden aus der Sitzbank und das Gestänge aus der Karosserie, findet Vaseline hinter der Blende und gestaltet daraus eine Skulptur. Während der Tankwart Putzmittel und Tücher holt, zerschlägt Gary Gilmore im Auto die Skulptur, die an der gebastelten Vorrichtung nicht hält. Dazwischen wurde eine Detailaufnahme einer Frau [Nicole Baker] (Patty Griffin), die ein langsames Countrylied singt geschnitten. Während Max Jensen die Heckscheibe putzt, setzt sich Gary Gilmore im Auto auf den Fahrersitz

zurück, beginnt sich umzuziehen, greift im Handschuhfach nach einer Pistole und öffnet das Seitenfenster. Der Tankwart schreckt zurück. Gary Gilmore steigt aus dem Wagen und mit der Waffe den Tankwart bedrohend zitiert er ihn ins Haus der Tankstelle. Dort angekommen raubt er seine Kasse aus, stößt den Tankwart in einen anderen Raum in dem Autoreifen gelagert werden, zwingt ihn sich auf den Boden zu legen und schießt ihn zweimal in den Hinterkopf. Auf der Tonebene ist Chorgesang zu hören, der auf die folgende Sequenz einstimmt, die in einem überdimensionalen Auditorium – ähnlich einem Amphitheater – spielt. Auf der Tribüne hat sich ein Chor vor einer Orgel gruppiert. An die Portale wurden zwei amerikanische Flaggen montiert, die somit die Tribüne umrahmen. Parallelschnitte zeigen den toten Tankwart auf dem Fliesenboden. Eine Aufnahme durch das Fenster des Hauses der Tankstelle lässt ein Plakat mit der Aufschrift „Goodyear“ erkennen. Auch die nachfolgenden Sequenzen wurden im Crosscutting-Verfahren montiert: (1) Eine Gruppe von Reitenden nehmen sich im Schnee liegende Flaggen und versammeln sich auf einem vereisten Plateau, wo sie in Folge verschiedene Formationen bilden. (2) Zwei Reitende, ziehen einen Stier auf einer zugefrorenen Wasseroberfläche hinter sich her. (3) Gary Gilmore in Sträflingskleidung wird von Wachleuten durch einen weißen Gang geführt. Der Stier wird auf einem Schneeplateau durch eine Schleuse aus Eisengestänge gepfercht; Gary Gilmore wird ebenfalls zu diesem Ort gebracht und wird auf den Stier gesetzt. Nachdem sich Gilmore am Stier festgebunden hat und den Wärtern und Reitern ein Zeichen gegeben hat, wird die Tür des Geheges geöffnet. Umringt von den Polizisten reitet Gilmore am Stier. Die Szenerie wechselt wieder zu den Mounties, die den umhüllten Houdini in eine Box sperren. Parallel dazu sieht man wie der Stier samt Gilmore im Schnee zu Fall kommt. Der Schnitt wechselt in Folge zwischen den Aufnahmen des Plateaus auf dem die Reitergruppe ihre Formationen zeigt, Landschaftsaufnahmen (in Folge wieder um 90 Grad gedreht), Gilmore und der Stier, die von Bullen umringt werden und Detailaufnahmen der mit Spiegelmosaiken dekorierten Skulptur. Durch die sich entfernende Kamerabewegung erkennt man die Skulptur als Sattel, die in einem goldenen, runden Raum an einer Stange montiert wurde. Die Skulptur wird von einem tanzenden Paar umrundet. Die Tonebene wechselt von Orchestermusik zu Country-Tanzmusik (aus dem Off). Houdini befreit sich aus seiner Box. Außenaufnahmen eines großen Lagerhauses etablieren einen vermeintlich neuen Schauplatz im Gebirge. Baby Fae La Foe schreitet durch die Halle, in der sich Laternen und mit Planen zugedekte Autos befinden. Als die Frau näher tritt, erkennt man auf einer Bühne Houdini. Im

Dialog stellt sich die Frau als Königin der Bienen vor. Der Beweggrund ihres Erscheinens ist Houdini („I have come here for you, Mr. Houdini“). Die Episode endet mit Aufnahmen des Gebirges und des Sattels.

Der Prolog von **CREMASTER 3** zeigt Luftaufnahmen einer Küstenlandschaft [der Irischen See.] Auf der Tonebene sind von Dudelsäcken instrumentalisierte Melodien und Gesänge zweier Stimmen zu hören. Eine vollbartige, in Fell gekleidete Figur [Fionn MacCumhail] liegt in der Wiese. In der [Fingals-]Höhle zerkaut [der Riese Fingal] rohes Fleisch. Während der Aufnahmen von Fingal ertönt auf der Tonspur der Gesang der tieferen Stimme. Während Fingal aus seiner Höhle hervortritt, schleppt Fionn MacCumhail am [Giant's Causeway] Felsbrocken herum, die er mit Hammer und Meisel zusammenfügt. Beide stehen am Küstenrand, als Fingal in den Boden stampt. Die Kamerabewegung suggeriert eine Erderschütterung. Fionn MacCumhail flüchtet in eine Holzhütte. Im Inneren der Hütte sitzt eine Figur in blaukarierten Kleid und Schleier [Oonagh, die Frau des Riesen] (Aimee Mullins), die Fäden zusammenspinnt. Fingal erstellt weiße Plastikskulpturen, die er mit Vaseline zusammenführt. Währenddessen durchschreitet Fingal die Irische See und nähert sich Fionn MacCumhails Hütte. Ein Zwischentitel mit dem Zitat von Vince Lombardi [Football-Trainer] wird eingeblendet. [„Charakter ist eine Integration von Verhaltensweisen, die das Temperament überlagern. Er ist der auf Verlangung, Denken, Gefühl und Handeln gerichtete Wille. Wille ist Charakter in Aktion.“ (Aus dem Engl. übersetzt von Spector 45)]. Der Schauplatz wechselt. Ein Erdboden wird von unten gelockert, als sich eine Figur (Nesrin Karanough) freigräbt. [Eine ausgemergelte Frauenleiche, der vier Herschüsse versetzt wurden. Sie ist der untote Gary Gilmore, der sich nach dem Vorbild Houdinis in eine Frau verwandelt hat. (45)] Unterbrochen wird die Sequenz von Aufnahmen von silbernen Stahlskulpturen [Nirosta-Tankdeckel auf dem Heck von fünf Chrysler Crown Imperials, Baujahr 1967 (45)], die von einer Figur gekleidet mit Hut, und Lederschurz [Entered Apprentice] (Matthew Barney) mit Zement vollgespachtelt werden. „Die‘ Untote, Gary Gilmore, erhebt aus sich aus dem Grabplatz, kann sich aber nicht halten. Sie wird von fünf Figuren in schwarzen Anzügen [fünf Knaben einer Familie von Leichenbestattern (45)] über Stiegen aus der Höhle [in das mit Marmor ausgekleidete Foyer des Chrysler Buildings (45)] getragen und auf den Rücksitz eines Chryslers [Imperial New Yorker, Baujahr 1930 (45)] gelegt. Ein Adler sitzt bereits auf der Kopfstütze des Vordersitzes. Die fünf [in den Farben der fünf Cremaster-Teile: Silber,

Blaugrün, Grün, Blau und Schwarz Baujahr 1967 (46)] mit Zement ausgefüllten Chrysler Imperials umkreisen den Chrysler New Yorker [wie Rammböcke]. Der Entered Apprentice verlässt den Raum. Dazwischen sind Aufnahmen eines Gemäldes des Chrysler Buildings zu sehen. Vor der Aufnahme des Daches des Chrysler Buildings wird Barneys Feldzeichen des dritten CREMASTER-Films, sowie der Titel eingeblendet. Die Figur am Empfang, gekleidet in einem Kostüm [Rezeptionist (47)] im Foyer des Chrysler Buildings zückt eine Fahne. Währenddessen stemmt der Entered Apprentice eine Fahrstuhltür auf und entschwindet kletternd durch den Fahrstuhlschacht. Im Foyer wird vom Rezeptionisten die Fahne geschwenkt. Die fünf Imperial Chrysler rammen den mittigen New Yorker Chrysler. Diegetisch motivierter Ton des Aufpralls der Wagen, die Motorengeräusche sowie die Geräusche des Entered Apprentice im Fahrstuhlschacht sind auf tonaler Ebene zu hören. Der Entered Apprentice erreicht die Fahrstuhlkabine und öffnet diese durch ein Loch in der Decke. Er rutscht durch das Loch hindurch, zündet sich eine Zigarette an und löst mit seinem Streichholz die Löschanlage aus. Wasser strömt in die Kabine. Er schafft Zementsäcke und Mischwerkzeug heran. Während der Lift nach oben fährt mischt er Zement und füllt damit die Kabine aus. Auf der Außenseite des Chrysler Buildings klettern drei Handwerker_innen nach oben. Das Foyer ist mit Rauch und Schutt gefüllt. Vom Chrysler New Yorker sind nur noch einzelne Metallteile erkennbar. Die Fahrstuhlkabine wird mit immer mehr Zement ausgefüllt. Die Handwerker_innen spannen Fäden auf der Außenseite des Chrysler Buildings. [Die mit Beton überlastete Kabine stürzt in die Tiefe (47)] Der Entered Apprentice zieht Kupferkabel aus dem Aufzugsschacht, klettert in einen Raum, der einem Restaurant ähnelt [Cloud Club (47)], begegnet dort einer Figur [Maitre d'Cloud Club] (Paul Brady) im Smoking und legt drei Holzkeile auf einen gläserenen Tisch. Die Kupferkabel werden vom Entered Apprentice an der Wand über der Aufzugstür befestigt. [an einem Hinweisschild über der Tür und verwandelt so den Lift in eine Harfe. (47)] Der Oberkellner stopft währenddessen die Holzkeile in die Rahmen der daneben befindenden Aufzugstüren. In einem beengten Raum sieht man drei in Anzügen gekleidete, Hüte tragende Figuren [Officials of the Syndicate (47)], die sich ähnlich einem Ritual die Hände reichen. Eine in einem silbernen Anzug gekleidete Figur [Barkeeper des Cloud Clubs] (Terry Gillespie) putzt einen Raum [die Bar (47)], der mit orange und grünen Teppich ausgelegt ist. In einem engen Raum [ein Separee der Bar, das in Irland «snug» genannt wird (48)] finden sich drei Personen in Anzügen [Freimaurer (47)] zusammen; eine vierte Figur betritt den Raum. In einem weiteren

weiß ausgekleideten Separee, das mit Kartoffeln gefüllt ist, sitzt eine Figur (Aimee Mullins) in einem silbernen Kleid und Schleier, die damit beschäftigt ist, sich Schuhe, an deren Sohlen Klingen befestigt sind, anzuziehen. Der Entered Apprentice nimmt auf einem Stuhl in der Bar platz und zündet sich eine Zigarette an. Der Kellner poliert die Gläser. Durch eine Lucke im Separee nehmen die Freimaurer Kontakt zum Barkeeper auf und geben eine Order auf. Der Barkeeper versorgt die Freimaurer vorerst mit Zigarren und füllt anschließend drei Gläser und reicht sie ebenfalls durch die Lucke. Die Figur im weißen Separee zerhackt die Kartoffeln und legt die Stücke in eine Öffnung in der Wand. Eine Katze springt aus dieser Öffnung. Der Oberkellner spielt auf der Aufzugsharfe und singt dazu [auf Gälisch]. Der Gesang ist auf der Tonspur in den folgenden Szenen noch zu hören. Die Kartoffelschneiderin stopft die abgehackten Kartoffelstücke in die Spalten des weißen Separees [das Fundament der Bar (48)]. Der Entered Apprentice erhebt sich von seinem Platz und begibt sich an der Bar vorbei ins Separee der Kartoffelschneiderin. Im Separee der Freimaurer wird mit einem Zirkel der Tisch markiert und mit [Senkblei und Wasserwage (48)] registriert. In der Bar nimmt der Oberkellner am Piano Platz und beginnt zu spielen. Dies wird auch auf tonaler Ebene wiedergegeben. Der Entered Apprentice setzt sich an die Bar. Der Barkeeper hinter der Theke demoliert die Einrichtung, wirft Gläser um und leert Flüssigkeiten aus. Die Getränkefässer verstopfen, bevor sie den Raum mit dem Schaum des Bieres vollspritzen. Der Barkeeper wird zum Entertainer als er mit einem spritzenden Wasserschlauch zu musizieren beginnt. Auf der Tonspur erklingt Musik eines Dudelsacks. Als die Katze aus dem weißen Separee hinter die Theke springt, verstummt die Musik. Einzig surrende, hohe Töne sind zu hören, die der Barkeeper von sich gibt, der nun Clown-ähnlich dem Entered Apprentice tollpatschig Nummern vorführt. Das weiße Separee füllt sich mit Schaum (aus der angrenzenden Bar). Die hohen Töne wandeln sich zu einer Melodie. Die Freimaurer flüstern sich etwas zu. Es folgt ein Wechsel des Handlungsortes. Zu sehen ist eine begrünte Anlage, in der ein Musikant eine Fanfare anspielt. Weiters zu sehen ist eine Garderobe, in der fünf silberne Monturen aufgehängt sind und in Folge verteilt werden. Der Entered Apprentice und seine Begleitung [sein Schwarm – die mysteriöse Kartoffelschneiderin (49)] gekleidet in Anzug und Kostüm stehen umarmt am Rand eines Trabrennplatzes [in Saratoge Springs, New York (49)]. Auf der Bahn messen sich fünf Teams mit je zwei Pferde im Trabrennen. [Die Jockeys tragen Satinjacken mit Cremaster-Emblemen am Rücken. Doch während die Pferde ihre Runden ziehen, wird deutlich, dass sie alle bereits tot

sind. (49)] Auf der Tonebene ist Jazzmusik, sowie das Traben der Pferde zu hören. [Im Endspurt überquert Cremaster 5 als Erster die Ziellinie, muss aber wegen eines Fouls an Cremaster 1 disqualifiziert werden. Damit wird der Weg frei für Cremaster 3 (49-50)] Aus einem Aufsichtsturm werden die einlaufenden Pferde fotografiert und die Fotos einem Beurteilenden übermittelt. Der Entered Apprentice und sein Schwarm flüchten von der Rennbahn. Die Pferde und Jockeys des Gewinnerteams sammeln sich zur Siegerehrung [und erhalten eine Siegerdecke aus Narzissen übergeworfen. (49)] Der Entered Apprentice wird von drei Figuren [Auftragskillern] festgehalten und in einem Tunnel unterhalb der Rennbahn gezerzt, seine Begleitung kann fliehen. Die Musik bricht abrupt ab. Der Entered Apprentice bekommt von den Killern ein silbernes Mundstück [eine Trennse aus zwei verzahnten Kellen, die mit den Freimaurersymbolen Winkelmaß und Zirkel versehen sind (49)] an Lederbändern zwischen die Zähne gerammt. Parallel dazu sind Aufnahmen aus dem Foyer des Chrysler Buildings geschnitten, wo weiterhin der ‚Autokampf‘ fortgeführt wird. Die Killer schlagen dem Entered Apprentice auf einem weißen Geländer die Zähne aus. In der Bar verlassen die Freimaurer ihr Seaparee. Der Entered Apprentice sitzt nun mit blutendem Mund an der Bar. Er wird von den Freimaurern aus der Bar eskortiert und zum Aufzug gebracht. Auf der Tonspur erklingt Orchestermusik. In einem silbernen, mit Bau- und Metallteilen vollgestellten Raum betrachtet eine Figur im Anzug [der Architect Hiram Abiff] (Richard Serra) Modelle des Chrysler Buildings. Die Figur an der Rezeption nimmt die Überreste des Imperial New Yorker auf, legt sie in eine tragbare Plastikskulptur, verlässt damit das Foyer und betritt den Aufzug. Der Entered Apprentice samt seiner Eskorte betritt einen Raum, der einer Zahnarztpraxis ähnelt. Dort wird er gezwungen sich seiner Arbeitskleidung zu entledigen. [Darunter trägt er die Tracht des 1. Freimaurergrads, wie sie im Mittelalter bei zum Galgen verurteilten Ketzern üblich war. Das linke Hosenbein und der rechte Ärmel sind hochgerollt, die rechte Brustseite bleibt unbedeckt. (49)] Der Rezeptionist steigt aus dem Aufzug und betritt den Raum, in dem sich Hirma Abiff befindet [ein Stockwerk über der Zahnarztpraxis, in der obersten Etage des Gebäudes (49)] und übergibt Hiram Abiff die Überreste des Wagens. Währenddessen wird der Entered Apprentice auf den Zahnarztstuhl gebunden und sein Unterleib entblößt. [Statt Genitalien besitzt er ein gefrorenes Spritzmuster, das Tropfen erzeugt (50)] Zusätzlich wird ihm von den Schergen eine Plastikmaske mit Mundöffnung über das Gesicht gestülpt; darauffolgend beginnen sie mit der Mundbehandlung. Der Architect verlässt sein Büro über eine Wendeltreppe und betritt

mit den Überresten des Autos die Zahnarztpraxis. Die Überreste des Imperial New Yorker werden dem Entered Apprentice vom Architect als Gebiss eingesetzt. [Im selben Augenblick, in dem die Zähne einrasten, fallen dem «Apprentice» die Eingeweide durch das Rektum (51)] Die Eingeweide fließen über eine Öffnung des Behandlungsstuhls in einer darunter befindenden Wanne während der Architect sich wieder in sein Büro begibt. Dort angekommen baut er sich mit Eisenplatten und Ketten eine Skulptur [seinen eigenen Tempel (51)]. Die Freimaurer verlassen den Behandlungsraum. [Die gebrochenen Zähne des «Apprentice» sickern in einem Schleimstrom aus den Innereien. [...] Dort reihen sie sich auf und schmelzen langsam zu einem blanken Porzellanstab zusammen. (51)] Die Haut des Entered Apprentice wächst zu einem Schurz über das Gesäß. Währenddessen rammen sich nun die fünf übrig gebliebenen Chrysler im Foyer. Der Entered Apprentice kleidet sich und entweicht über ein Loch im Behandlungsraum. Eine Außenaufnahme des Chrysler Buildings zeigt wie Bauarbeiter_innen aus den Fenster greifen, um grüne Bänder aufzufangen, die von der Spitze der Nadel des Chrysler Buildings herunterfallen, um sie sich gegenseitig zuzuwerfen. Sie ziehen die Bänder ins Innere des Chrysler Buildings. [Der luftige Tanz um den Maibaum endet erst, als die Nadel lückenlos in grünen Satin gehüllt ist. Die Enden der Bänder werden anschließend durch die Decke bis ins Innere des Chrysler Buildings gezogen. (52)] Dieselbe Prozedur wird auch mit orangen Bändern vollzogen. [Der «Architect» verwendet Säulen als Leiter, um durch eine runde Deckenöffnung zu steigen.(51)] Auf der Tonebene ist irische Musik zu hören. Figuren [Mafiakiller] mit Hosenanzügen und Hüten gekleidet tragen die orangen und grünen Bänder in einen mit grünem Gras bewachsenen Raum. Die Mafiakiller bewegen sich in choreographischen Formationen. Zusätzlich ist Gesang auf der Tonebene zu hören. Der Architect befindet sich in der folgenden Einstellung ebenfalls auf dem Grasfeld. Er bekommt Gestecke aus Blumen [die den fünf Cremaster-Kapiteln entsprechen: weiße Orchide (Cremaster 1), rocke Mountain-Salbei (Cremaster 2), Narzisse (Cremaster 3), irischer Stechginster (Cremaster 4) und Drachenwurz (Cremaster 5) (52)] überreicht. Maibaumartig werden die Bänder über dem Architekten zu einem Zopf geflochten. Vorbei am Architect erklimmt der Entered Apprentice im Inneren die Spitze des Chrysler Buildings. Ein Parallelschnitt suggeriert den Gesang des Oberkellners im Cloud Club auf tonaler Ebene zu hören; dieser beendet sein Lied und löscht die Kerzen der gedeckten Tische. Die folgenden Aufnahmen zeigen in Bikini und Badehauben Gekleidete [Nixen], die sich in den weißen Räumen [des Guggenheim Museums] in einem Becken, das mit Schaum

gefüllt ist, wälzen. Der Boden ist mit blauem Stoff ausgekleidet. Zu hören ist der Gesang eines Chores. Eine Graphik mit dem Zwischentitel „The Order“ wird eingeblendet. Die Nixen erheben sich aus dem Becken und schreiten neben einer formierten Reihe Tanzender in Hasenkostümen vorbei. Die Schrifteinblendung „1st Degree [The Order of the Rainbow]“ benennt dieses Personal des Films. In der nächsten Einstellung drehen die Nixen runde Podeste, auf denen sich weitere Mitwirkende [Kontrahenten (53)] befinden. Die Schrifteinblendung benennt sie als „2nd Degree [Agnostic Frond und Murphys Law, zwei Hardcore-Bands]“. Weiters auf dem Podest vorgestellt werden eine Frau in einer langen weißen Schürze, benannt als „3rd Degree Aimee Mullins“, eine weiße Plastikskulptur [ein vergrößerter, abstrakter Dudelsack (53)] benannt als „4th Degree. The Fine Points of Fellowship“ und eine schwarz gekleidete Figur mit Knieschützern aus Metall und einer Kelle in der Hand benannt als „5th Degree Richard Serra“. Eine weitere rosa gekleidete Figur benannt als „Slope of Hiram“ [ist die Inkarnation des «Entered Apprentice», erkennbar am zerschrammten, blutigen Mund. Sein Fleischschurz hat sich in einen rosaroten Kilt ausgewachsen, dessen Karomuster von blauen und roten Blutgefäßen gebildet wird. (54)] Auf der Tonebene ist Musik, die an Videospiele erinnert, zu hören. Der ‚inkarnierte‘ Entered Apprentice läuft los, erklimmt die erste Ebene des Museums. Dort erwarten ihn die Revuetänzer_innen in Hasenkostümen und führen eine Tanznummer vor. Parallel dazu sieht man Aufnahmen von Richard Serra (Richard Serra) [in der höchsten Ebene (54)], der damit beschäftigt ist, eine Skulptur aus Metall zu gestalten. Er setzt sich eine Gasmaske auf, schmilzt Vaseline und schleudert diese, gegen die Metallvorrichtung. Eine weitere Menge Vaseline schüttet er in eine Rinne, die am Boden des Guggenheim Museums entlang der Ebenen verläuft. Auf der Tonebene sind die grölende Parolen der Bands und deren Fans – die auf der zweiten Ebene auf den Apprentice warten – zu hören. Dort angekommen, baut der Entered Apprentice weiße Kunststoffscheiben, die kreuzförmig in den in Boden eingelassen sind, zur geometrischen Form des Kubuses zusammen. Aus einem Loch entnimmt er [Steinmetz-(54)]Werkzeug aus weißem Plastik. Um ihn herum duellieren sich die Fangruppen der Bands. Auf der dritten Ebene trifft er auf die in weiß gekleidete Aimee Mullins (Aimee Mullins) [als «Entered Novitate»]. Die beiden gehen aufeinander zu. In der nächsten Einstellung ist der Entered Apprentice in einem weißen Schurz gekleidet. Sie umschlingen sich und Entered Novitate flüstert ihm [«Maha byn» (54)] ins Ohr. Sie beißt ihm in die Schulter und kratzt ihn am Rücken. Die Einstellung wechselt und die Figur Entered Novitate hat

sich in ein Mischwesen aus Leopard und Mensch verwandelt. Auf der Tonebene ist erneut das Grölen der Bands und Fans zu hören als die beiden einen Kampf austragen. Der Entered Apprentice springt über das Geländer von der Ebene und trifft auf der vierten Ebene auf die abstrakte Dudelsackskulptur aus Plastik, die inmitten weißer Säulen aus Kunststoff drapiert ist. Er umkreist sie, entnimmt die anderen Skulpturen und bewirft damit den Dudelsack. Parallelschnitte zeigen einerseits Richard Serra, der weiterhin an seiner Vaseline-Metall Skulptur arbeitet und die Rinne, über die Vaseline hinab strömt. Der Entered Apprentice erreicht die fünfte Ebene und damit Richard Serra. Eine Interaktion der beiden findet nicht statt. Der Entered Apprentice steigt wieder hinab auf die vierte Ebene und verrichtet den Skulpturenwurf. Es ertönt Revuemusik und die Tänzer_innen sind erneut zu sehen. Der Entered Apprentice erreicht die Ebene des Leoparden-Wesens, die sich auf einer Skulptur unter der Decke versteckt. Das Wesen wandelt sich wieder zurück in die Figur Entered Novitate. Der Entered Apprentice hangelt sich über das Geländer auf die erste Ebene und krabbelt durch einen Tunnel, den die Revuetänzer_innen mit ihren Beinen formen. Die Tänzer_innen verbinden dem Entered Apprentice mit rosaroten Bändern die Augen und überreichen ihm ein Lamm. Anschließend wird er in das mit Schaum gefüllte Becken geworfen, in dem die Nixen auf ihn warten. Auf der Tonspur ist die Revuemusik, das Grölen und Spielen der Bands und die Kämpfe der Fans zu hören. Erneut klettert der Entered Apprentice nach oben. Die Tonebene wird um Klänge irischer Volksmusik und Motorengeräusche ergänzt und der Handlungsort wechselt. Der Architect mit Schurz gekleidet und der Entered Apprentice ringen auf der Grasfläche in der Spitze des Chrysler Buildings. Die Autos im Foyer demolieren sich gegenseitig. Die Fans kämpfen miteinander. Der Entered Apprentice erschlägt das Leopardenmischwesen, das verletzt zu Boden fällt. Die Vaseline in der Rinne fließt weiterhin nach unten. Der Entered Apprentice schlägt dem Architect mit der Pistole auf den Kopf. Die Mafiakiller tanzen einen irischen Tanz um sie herum. Ein Pfahl [die Basis der Nadel des Chrysler Buildings (54)] fällt von der Decke in den Kopf des Entered Apprentice. Blut quillt aus seinem Hut, der Körper des Entered Apprentice fällt zu Boden, der Hut wird vom Pfahl aufgespießt. Ein Parallelschnitt zeigt die Aufnahme von Aimie Mullins, die aus den Wunden ihrer Schläfen blutet. Ihre Augen sind verbunden. Sie sitzt auf einem durchsichtigen Schlitten, der von Lämmern gezogen wird. Der Raum ist mit orangem und grünem Stoff ausgekleidet. Die Aufnahmen wechseln zurück auf den Handlungsort (Charakter) Giant's Causeway. Fingal betritt die Hütte von Fionn MacCumhail.

Letzterer liegt verkleidet als Baby in einer weißen Skulptur, die einer Wiege ähnelt. In seinen Händen hält er die weißen Kunststoff Skulpturen. Zu hören sind Laute von Fionn MacCumhail, sowie ein Klopfen der weißen Plastikformen, die er zusammenschlägt. Fingal entdeckt weitere Skulpturen und beißt sich daran die Zähne aus. Fionn MacCumhail beißt dem Fingal seinen Finger ab und schlägt ihn in die Flucht. Fingal flieht und Fionn MacCumhail wirft einen Feslbrocken hinterher, der ins Wasser fällt. Eine Unterwasseraufnahme zeigt wie der Stein am Grund aufkommt.

Der Schauplatz und Handlungsträger von **CREMASTER 4** ist eine Insel. Ein aufs Meer hinausführender Steg auf dem ein weißes Haus steht wird in der ersten Einstellung über eine Luftaufnahme gezeigt. Auf der Tonebene sind Klänge eines Dudelsacks, sowie das Geräusch von Automotoren zu hören. Die Episode teilt sich in 3 Handlungsstränge verschiedener Figuren, die im Crosscutting-Verfahren aneinander montiert wurden: Ein Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock [Laughton Candidate, ein rothaariger Satyr] (Matthew Barney) begibt sich auf eine Reise; zwei Teams messen sich in einem Autorennen auf der Insel; Drei muskulöse Wesen [Elfenhelferinnen], erscheinen an diversen Schauplätzen. Am Beginn kämmt sich Laughton Candidate im weißen Hosenanzug vor einem Spiegel im Interieur des weißen Hauses seine Haare und betrachtet dabei seine vier rundlichen Einkerbungen auf der Kopfhaut, die auf ‚Abwesenheit‘ von Körperteilen hindeuten. Auch die drei Elfenhelferinnen befinden sich zu Beginn in diesem Haus und stecken dem Laughton Candidate Plastikhüllen mit großen Perlenkopfstecknadeln in die Sohlen seiner Schuhe. Die dazu parallel montierte Sequenz zeigt ein Autorennen vom Start bis zum nicht ganz geglückten ‚Ende‘. Das Rennen wird von vier Personen ausgetragen, die zwei Teams bilden. Voneinander unterscheidbar sind sie durch die Farben blau und gelb der Monturen (Lederanzüge und Helm), sowie der Fahrzeuge. Die Jacken der Fahrer_innen, sowie der Banner der Rennstrecke weisen Barneys Feldzeichen auf. Die Teams starten von der Ziellinie aus in zwei verschiedene Richtungen. In Folge wechselt die Montage zwischen dem Laughton Candidate, der einen Steptanz hinlegt und den Rennfahrern. Die Elfenhelferinnen stopfen dem Laughton Candidate weiße Kugeln in seine Jackentaschen. Der Innenraum der Rennwagen wird durch Ausschnitte des Rumpfes der Fahrer gezeigt, aus deren Jackentaschen geleeartige Kugeln hüpfen. Eine der Elfenhelferinnen lässt im Haus zwei Kugeln auf den Boden fallen. In der darauffolgenden Einstellung ist an dieser Stelle des Bodens ein Loch zu erkennen, durch welches man auf das sich darunter befindende

Meer blicken kann. Der Laughton Candidate vergrößert durch seinen Stepptanz das Loch, während die Elfenhelferinnen vergnüglich mit dem Kopf zum Takt wippen. Das gelbe Team kommt auf eine überschwemmte Straße und muss den Wagen zurückschieben, und über einen anderen Weg ausweichen. Die in hellblauen Anzügen und gelben Schuhen gekleideten Elfenhelferinnen bauen auf der Rennstrecke eine Vaseline-Skulptur auf. Die Tonebene suggeriert durch Motorengeräusche ein herannahendes Auto. Während das blaue Team auf die Elfenhelferinnen und die Skulptur zufährt und dort ähnlich einem Boxenstopp versorgt wird, rast das gelbe Team gegen eine Felsformation und der Laughton Candidate hüpfte durch das Loch im Boden des Hauses ins Meer. Die nächsten Einstellungen zeigen die Elfenhelferinnen, die in gelben Kleidern auf einer gelben Decke um eine blaue Skulptur herum sitzen und picknicken, während sie (so suggeriert) zeitgleich dem blauen Team beim Boxenstopp behilflich sind. Der Laughton Candidate kämpft sich watend durchs Meer. Die Elfenhelferinnen in den gelben Kleidern werfen sich auf der gelben Decke die blaue Skulptur zu. Die blau gekleideten Elfenhelferinnen auf der Rennstrecke versuchen dem Auto des blauen Teams einen gelben Reifen – an dem eine Hoden-ähnliche Skulptur befestigt ist – zu montieren, während Laughton Candidate seine Perlen aus der Tasche nimmt und sie unter Wasser herumwirft. Als der gelbe Autoreifen als ungeeignet gewertet wird, kommt ein schwarzer zum Einsatz und zur Freude der blau gekleideten Elfenhelferinnen kann das blaue Rennfahrerteam den Boxenstopp verlassen, während das gelbe Team sich mit Vaseline vollschmiert. Der Laughton Candidate findet unter Wasser einen mit Vaseline beschmierten Schlund durch den er sich mühselig hindurchrobbt, während Perlen von oben auf ihn niederprasseln. Auch das gelbe Team ist wieder startbereit und das Rennen geht weiter. Die Elfenhelferinnen in den gelben Kleidern liegen auf der Decke und läuten mit Glocken, die Laughton Candidate im Schlund, der immer enger und mit noch mehr Vaseline gefüllt wird, vernehmen kann. Die Einstellung suggeriert, dass sich Laughton Candidate genau unter der Rennstrecke auf der mittlerweile ein Ziegenbock steht, aber auch unterhalb der Elfenhelferinnen befindet. Der Gang bietet keine Öffnung und Laughton Candidate stößt sich seinen Kopf. Das Geräusch herannahender Autos legt die Fährte, dass die beiden Autos und der Ziegenbock genau oberhalb von Laughton Candidates Kopf, der darunter im Schlund gefangen ist, zusammenprallen. Der Zusammenstoß wird jedoch ausgespart. Die Aufnahme zeigt eine Außenaufnahme der grünen Skulptur des weißen Hauses, die den Rennwagenfahrer_innen als Abstellplatz der Rennwagen dient. Die Fäden des

Hauses werden gelöst. Ein in Vaseline getränkter Fleischklumpen zwischen blauen und gelben Stoffen wird mit medizinischen Werkzeugen berührt, während im Off erneut ein durch einen Dudelsack instrumentalisiertes Lied zu hören ist. In der letzten Einstellung sieht man zwischen zwei gespreizte Beine auf die Fahrer_innen, die damit beschäftigt sind, ihre Wagen zu putzen. An jenes Gesäß sind unzählbar viele Klammern geheftet.

Die ersten Sequenzen zu **CREMASTER 5** stellen die Charaktere der Episode vor. Auf der Tonspur ertönt eine Overtüre. Eine Nachtaufnahme zeigt einen schwarz gekleideten Reitenden [Her Magician] (Matthew Barney), der über eine Kettenbrücke [in Ungarn] reitet. Begleitet von zwei rot gekleideten Schleppenträger_innen [The Ushers] schreitet eine Figur [Queen of Chain] (Ursula Andress) in einem schwarzen Kleid die Treppen [der ungarischen Staatsoper (65)] hinauf. Anschließend nimmt sie auf einer Thron-ähnlichen Skulptur [Thronkissen (66)] in der Loge Platz. Die Mise-en-scène des dritten Handlungsortes (,Charakter') zeigt eine gallertartige Flüssigkeit in einem Becken. Auf der Wasseroberfläche schwimmen weiße Perlen. The Usher drapieren in einer Loge den Stoff des Kleides, sowie sieben weiße [Jakobiner]tauben um die Queen herum. Ein Kameraschwenk zeigt Aufnahmen eines Deckengemäldes, einen Luster, sowie den Orchestergraben und die Bühne der Oper. Der eiserne Vorhang wird gehoben. Die Queen erhebt sich, die Tauben entfliehen durch die Löcher im Thronkissen. Das Feldzeichen Barneys wird eingeblendet. Das Orchester beginnt zu spielen. Der Vorhang öffnet sich. Von der Blickposition der Queen aus betritt von links eine Figur [Her Diva] (Matthew Barney) die Bühne. Von dort aus schreitet sie zum rechten Portal und legt dabei Bänder [Girlanden (67)] am Bühnenboden aus. Her Diva klettert entlang des rechten Portals nach oben. Die Queen beginnt zu singen, The Ushers stimmen mit ein, heben der Queen den Schleier nach hinten, wodurch nun eine durchsichtige Skulptur – die sie auf dem Kopf trägt – erkennbar ist. Der Gesang ist auch auf der Tonspur zu hören. Her Diva klettert den Bühnenrahmen nach oben, über die Decke zum linken Portal entlang. Weitere Einstellungen zeigen Aufnahmen aus dem Orchestergraben; zu sehen sind Musiker, sowie der Dirigent. In den folgenden Einstellungen sind The Ushers (nun auch auf der Bühne) damit beschäftigt, weitere Girlanden am Bühnenboden auszulegen. Es folgt ein Parallelschnitt, der einerseits die Queen und The Ushers in der Loge zeigt, sowie die nachfolgenden Aufnahmen: vor einer verschneiten Landschaft, steckt die Queen dem am Pferd sitzenden Her Magician Steigbügel an seine Stiefel; Her Magician, der in der Dämmerung über eine Brücke reitet, lüftet seinen schwarzen

Umgang. Darunter trägt er einzig weiße Fesseln aus Plastik um Hände und Füße, die zudem mit Ketten verbunden sind. Er steckt sich einen weißen Abguss auf die Hände und klemmt sich weiße Plastikugeln in jede Hand und zwischen die Zehen. Eine Landschaftsaufnahme zeigt den verschneiten Wald. Das Pferd trabt alleine auf der Brücke, Her Magician steht nackt und gefesselt am Mauervorsprung der Brücke. Es folgen Landschaftsaufnahmen, die Kameraeinstellung wurde um 90 Grad gedreht. The Ushers lüften das schwarze Kleid der Queen in der Loge. Eine Aufnahme unter dem Kleid zeigt, wie der Queen Plastikschuhe angezogen werden. Ein Kameraschwenk zwischen den Schenkeln der Queen zu den Löchern am Boden der Thronskulptur verweist auf die nachfolgende Aufnahme. Es wird ein Schwimmbad [Gellért-Bäder (65)] mit zwei Becken, die über einen Steg verbunden sind, gezeigt. Die Einstellung suggeriert die Sichtweise der Queen, die durch die Löcher im Thronkissen hindurch auf das Bad blickt. Es folgen Unterwasseraufnahmen von drei rosaroten Wesen [Füüdör-Nymphen (71)]. Eine Figur [her Giant] (Matthew Barney) [Sein Haar besteht aus Glaskugeln, sein Bart ist in einen Kristallwirbel eingefasst, von seinen Ohren hängt Drachenwurz und seine Beine stecken in kniehohen Lilienblüten (70)] (Matthew Barney) betritt das Bad. Zusammen mit den Tauben steigt er ins Becken, das mit ‚perlenüberzogenem‘ Wasser gefüllt ist. Die Tauben hängen an gelben und blauen Bändern, welche die Nymphen an [den Hodensack von (71)] her Giant binden. Die Tauben fliegen nach oben während her Giant weiterhin durch das Wasser wadet. In der folgenden Einstellung sind die Bänder grün. Die Queen und The Ushers sitzen wieder am Thron. Es folgt ein Parallelschnitt folgender Aufnahmen: die Tauben entfliehen, Her Diva klettert auf der linken Portalseite nach unten, Her Magician steht auf dem Mauervorsprung der Brücke, die Queen und Her Magician küssen sich, in der Loge fällt die Queen um, Her Magician springt von der Brücke, auf der Tonebene bricht die Musik ab; nur noch das Spielen des Orchesters ist zu hören. The Ushers weilen neben Her Diva, der regungslos am Bühnenboden liegt. [Eine rosarote Substanz sickert aus der Stelle, an der sein Kopf gewesen ist. (71)] Eine Unterwasseraufnahme zeigt den nackten, gefesselten Her Magician, der auf den Grund des Flusses gesunken ist. Die drei Nymphen schwimmen heran, küssen ihn und stecken ihm eine schwarze Kugel [Perle (72)] in den Mund. Die Queen liegt in der Loge auf dem Thronkissen und stimmt ihre Trauerarie an (die in Folge nur noch Offscreen zu hören ist). Sie schließt die Augen. Aus ihrem geöffneten Mund tropft Speichel über die Halskrause, durch ein Loch im Thronkissen hinab ins (so suggerierte) darunter befindende Bad. [In der Luft teilt sich

der Tropfen und beide Hälften schlagen gleichzeitig auf dem Wasser auf. Zwei perfekte Wellenringe breiten sich aus (73)] . Die Perlen überdenken die Wasseroberfläche.

Screeningdaten der Filme¹³³

Wenn nicht anders vermerkt THE CREMASTER CYCLE (1,2,3,4,5)

2006

Milano, Italy - Milanocontemporanea 06/Complus Events/Med, Cinema Gnomo, May 5-11 (CREMASTER Cycle & Drawing Restraint 9)
 Frankfurt, Germany – Mal seh'n Kino Theatre, Apr 12 - May 17
 Rome, Italy - Complus Events, Cinema Avorio, May 12 -13 (CREMASTER Cycle & Drawing Restraint 9)
 Rome, Italy - Complus Events, Cinema Avorio, March 31 - 2 April (CREMASTER Cycle & Drawing Restraint 9)
 Stuttgart, Germany – Atelier am Bollwerk Theatre, Mar 1 - Apr 5
 Hamburg, Germany – Abaton Theatre, Feb 5-26
 Munich, Germany – Arri Theatre Dec 28, 2005 - Jan 25, 2006

2005

Milano, Italy - Milanocontemporanea 05, Cinema Gnomo, Nov 26-27
 Cologne, Germany – Filmhaus Theatre, Nov 1 - Dec 18
 Berlin, Germany – Filmkunst 66, Oct
 Bologna, Italy – Gender Bender Festival, Cinema Lumiere, Oct 31 - Nov 3
 Minneapolis, MN – Walker Art Center, Oct 28-30
 New York, NY – Landmark's Sunshine Cinema, Oct 21-22 (Cremaster 3)
 Kettering, Ohio – Rosewood Art Center, Oct 17 (Cremaster 5)
 Rovereto, Italy – MART, Oct 8-10
 Seattle, WA – Northwest Film Forum, Oct 2 (Cremaster 2)
 Bolzano, Italy – Transart Festival, Sept 21-23
 Berlin, Germany – House of World Cultures, May 6-7 (Cremaster 5)
 Oxford, England – Grove Auditorium, May 2
 Los Angeles, CA – Nuart Theatre, April 15 (Cremaster 3)
 Berlin, Germany – House of World Cultures, Mar 25-26 (Cremaster 5)
 Leeuwarden, The Netherlands – Fries Museum, Feb 27

2004

Spain – CAC Malaga, Dec 14–16
 Bern, Switzerland – Emanuel Hoffmann-Stiftung at the Kino, Dec 4 –18
 Montréal, Canada – Musée d'Art Contemporain, Nov 20–28
 Warsaw, Poland – Kino Muranow, Nov. 20–27
 Netherlands – Frans Hals Museum, Haarlem, Nov 20 (Cremaster 5)
 Dusseldorf – NRW at the Filmmuseum, Nov 7 (Cremaster 3)
 Sevilla, Spain – Fundacion Biacs, Lope de Vega Theatre, Nov 2–5
 Richmond, VA – Byrd Theatre, Oct 30–31
 Basel, Switzerland – Emanuel Hoffmann-Stiftung at the Stadtkino, Oct 6 – Nov 28
 São Paulo, Brazil – Pinacoteca do Estado de São Paulo, Oct 2 – 30
 Lexington, KY – University of Kentucky, Sept 24 – 25
 Rome, Italy – White Night, Sept 18
 Kansas City, MO – Nelson-Atkins Museum of Art, Sept 8 – 22
 Zurich, Switzerland – Zürcher Theater Spektakel and Kunsthalle, August 25
 Helsinki Festival, Aug 20 – Sept 5
 Ottawa, Canada – Bytowne Cinema, Aug 16 – 23
 Winnipeg, Canada – Winnipeg Cinematheque, July 30 – Aug 4
 Poland, Cieszyn – Era New Horizons Film Festival, July 22 – Aug 1

¹³³ Die Daten wurden der Internetseite zu THE CREMASTER CYCLE entommen. (Vgl. Barney, CREMASTER.NET 2009)

Munich, Germany – Filmmuseum, July 16 – 24
 Vancouver, Canada – Pacific Cinematheque, July 9–15
 Moscow Film Festival, June 18–28
 Edmonton, Canada – Metro Cinema, June 18–21
 Los Angeles, CA – Beverly Cinema (Cremaster 4,5), June 9–10
 Romania – Cluj Film Festival, May 28 – June 6
 Toronto, Canada – Carlton Cinemas, April 30 – May 20
 Toronto, Canada – Cinematheque Ontario, Apr 23 – May 2
 Hong Kong Festival (Cremaster 3), Apr 6–21
 Sweden – Visby Baltic Art Center, Apr 2–8
 Oklahoma City Museum of Art – Noble Theater (Cremaster 3), Mar 27
 Cincinnati Film Society, Mar 24 – Apr 6
 Ann Arbor MI – Michigan Theater, Mar 22–23
 Edinburgh, UK – Filmhouse, Mar 20–21
 Copenhagen – NAT Festival, Mar 15–30
 Derby, UK – Metro, Mar 7–8
 Stoke, UK – Stoke Film Theatre, Mar 1–3
 Asheville, NC – Fine Arts Theater, Feb 29 – Mar 5
 Belgrade Festival (Cremaster 3), Feb 27 – Mar 7
 Poole, UK – Lighthouse, Feb 20–27
 Buffalo, NY – Market Arcade, Feb 13–19
 Istanbul Film Festival (Cremaster 3), Feb 12–22
 Leicester, UK – Phoenix Arts Centre, Feb 4–9
 Middlebury, CT – Wesleyan University (Cremaster 3), Feb 4
 Madrid – Casa Encendida, Feb 1–8
 Rotterdam Film festival, Jan 25
 Düsseldorf – NRW Forum Kulture und Wirtschaft, Jan 24
 Charlottesville, VA – Newcomb Hall Cinema, University of Virginia, Jan 22–25
 Glasgow, UK – Centre for Contemporary Art, Jan 17–29
 Dallas Museum of Art, Jan 15–18
 Bristol, UK – The Cube, Jan 9–15

2003

Tucson, AZ – The Loft, Dec 19–25
 Bristol, England – The Watershed, Dec 19–21
 Rochester, NY – George Eastman House, Dec 12–14
 Anvers Antwerpen Festival, Dec 12
 Sheffield, England – The Showroom, Dec 5–11
 Boulder, CO – International Film Series, Dec 2–5
 Canada – Cinemcenta at the University of Victoria, CREMASTER 2, Nov 29
 Cambridge, England – Arts Picturehouse, Nov 28 – Dec 4
 Spain, Sitges Film Festival, CREMASTER 3, Nov 27 – Dec 7
 Liverpool, England – FACT, Nov 22–24
 Madison, WI – Orpheum Twin, Nov 21–27
 Santa Barbara, CA – UCSB Campbell Hall, CREMASTER 3, Nov 19
 Newcastle Upon Tyne, England – Tyneside Cinema, Nov 18–21
 Brighton, England – Duke Of Yorks, Nov 14–17
 Stockholm, Sweden – International Film Festival, Nov 13–23
 Madrid, Spain – Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofia, CREMASTER 3, Nov 13
 Milan, Italy – MIFED, CREMASTER 3, Nov 9
 Chicago, IL – Doc Films, Nov 7–17
 Manchester, England – The Cornerhouse, Nov 7–13
 Columbus, OH – Wexner Center for the Arts, Nov 5–19
 Tucson, AZ – Loft, Oct 31 – Nov 6
 Atlanta, GA – Landmark Midtown Art, Oct 31 – Nov 6
 Detroit, MI – Detroit Film Theatre, Detroit Institute of Arts, Oct 31 – Nov 2
 London, England – The Other Cinema, Oct 17–30
 Providence, RI – Cable Car Cinema, Oct 17–23
 Norway – Bergen Film Festival, CREMASTER 3, Oct 16–22
 Portland, OR – Hollywood Triplex, Oct 13–16
 Germany – ZKM Center for Arts and Media, Karlsruhe, Oct 11–12
 New Orleans, LA – Canal Place (New Orleans Film Festival), CREMASTER 3, Oct 11

Boise, ID – Flicks, CREMASTER 3, Oct 10–16
 Lincoln, NE – Ross Media Arts Center, Oct 10–16
 Memphis, TN – Muvico Peabody Place 22, Oct 10–16
 Prague – Kino Aero, CREMASTER 5, Oct 6
 Red Bank, NJ – Count Basie Theater, Cremaster 4&5, Oct 5
 Honolulu, HI – Restaurant Row, Oct 3–16
 Iowa City, IA – Bijou Cinema, CREMASTER 3, Oct 2–8
 New Zealand – Auckland Film Festival, CREMASTER 2, 3, Oct 1-2
 Houston, TX – Museum of Fine Arts Houston, Brown Auditorium, Sept 1–14
 Toronto Film Festival, CREMASTER 3, Sept 4–13
 Grand Rapids, MI – UICA, Sept 5–18
 Milwaukee WI – Times Cinema, Sept 15
 Oslo, Norway – Cinemateket, Sept 17–Oct 24
 Tucson AZ – Loft, Sept 18–24
 Pittsburgh, PA – Melwood Screening Room, Sept 19–23
 Athens, Greece – Festival for film & new media, Sept 24–Oct 2
 New York, NY – Anthology Film Archives, Sept 25–Oct 1
 Hartford, CT – Real Art Ways, Sept 26–Oct 2
 San Diego, CA – Landmark Ken Cinemas, Aug 29
 Indianapolis, IN – Key Cinemas, Aug 22–28
 Santa Fe, NM – The Screen, Aug 17–28
 Santa Fe, NM – Site Santa Fe (CREMASTER 3), Aug 16
 Edinburgh Film Festival, Aug 13-24
 Locarno Film Festival, Aug 6-16
 Fort Lauderdale, FL – Cinema Paradiso, Aug 6–10
 St. Louis, MO – Landmark Tivoli Theater, Aug 1–7
 Portland, OR – Cinema 21, Aug 1–7
 Philadelphia, PA – Prince Music Theater, July 23–27
 Cambridge, MA – Brattle Theater, July 18–20
 Seattle, WA – Landmark Varsity Theatre, July 11–24
 Austin, TX – Dobie Theater, July 11–17
 Baltimore, MD – Charles Theater (CREMASTER 3), June 27–July 3
 Irvine, CA – Edwards University Town Center, June 27
 Brookline, MA – Coolidge Corner Theater, June 20–21, 27–28
 Allston, MA – Allston Twin Cinema, June 20
 Los Angeles, CA – Regent Showcase (CREMASTER 1,2,3), June 13–26
 Huntington, NY – Cinema Arts Center, June 13 – 19
 Minneapolis, MN – Landmark (CREMASTER 3), June 13
 Silver Spring, MD – AFI Theater, June 6 – 15
 San Rafael, CA – Rafael Film Center, June 6 – 12
 Boston, MA – MFA Theater, May 30 – June 15
 Cleveland, OH – Cleveland Cinematheque (CREMASTER 3), June 6 – 8
 Chicago, IL – Landmark Century Plaza, May 23 – June 5
 San Francisco, CA – Castro Theatre, May 23 – June 5
 Minneapolis, MN – Walker Art Center, May 27 – 30
 Reykjavík, Iceland – Regnboginn Theatre, May 25 – June 6
 Los Angeles, CA – Landmark Nuart Theatre, May 16 – 29
 Berkeley, CA – Landmark Shattuck, May 23 – 29
 Asahi word Community Center, Osaka, May 18
 Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima May 10 - 11
 Film Forum, New York, April 25 – May 7, held over through May 13
 Solomon R. Guggenheim Museum, New York, February 21 – June 11
 San Francisco Museum of Modern Art (CREMASTER 3), January 9
 Walker Art Center, Minneapolis (CREMASTER 3), January 8 - 10
 Sundance Film Festival (CREMASTER 3), January 18 - 20

2002

Independent Film Festival, Istanbul (CREMASTER 2 & 5), January 19 and 26
 Museum of Modern Art, Ibaraki (CREMASTER 5), January 20
 Aichi Art Center, Nagoya (CREMASTER 1 & 5), March 15
 Images Festival, Toronto (CREMASTER 1 & 4), April 19
 Ziegfeld Theatre, New York (CREMASTER 3), May 1

Film Forum, New York (CREMASTER 3), May 15 -28, held over through June 27
 Philharmonie, Cologne (CREMASTER 3), June 4
 Teatro Goldoni, organized by Fondazione Pitti Immagine Discovery and the Solomon R. Guggenheim Museum, Florence, June 18-24
 Temple Bar, Dublin, August 5 - 10
 Criterion Theatre, Bar Harbor ME (CREMASTER 3), August 18
 Cinema Rise, Tokyo, August 31 - September 6
 Metropolitan Museum of Photography, Tokyo (CREMASTER 3), September 14 - 29
 Art Institute of Chicago at the Gene Siskel Film Center (CREMASTER 3), September 13 - 15
 Milwaukee Art Museum at the University of Wisconsin - Milwaukee Union Theater (CREMASTER 5), October 8
 Teatre Le Trianon, Paris (CREMASTER 3), October 9
 Flanders International Film Festival, in association with SMAK, Gent (CREMASTER 3), October 19
 Kyoto Art Theatre, October 19
 Artangel at the Ritzy Cinema, London, October 25 - November 14
 Hirshhorn Museum at the Gene Siskel Film Center, Washington DC (CREMASTER 3), October 31 - November 1
 MK2 Beaubourg, Paris, October 9, 2002 - January 5, 2003
 Art Space A, Aichi Arts Center, Nagoya, November 14 - 16
 Kunsthalle Wien at the Oesterreichisches Filmmuseum, November 20 -22.
 Museum of Art, Kochi, November 23 - 24

2001

Institute of Contemporary Art, Philadelphia (CREMASTER 2), November 11
 Maryland Institute, College of Art, Baltimore (CREMASTER 2), November 6
 Artist Make Movies at United Artists Theatre, East Hampton, in association with Hamptons International Film Festival, (CREMASTER 2), October 18 - 19
 Festivale de danse moderne at Ex-Centris Theatre, Montreal (CREMASTER 1 & 2), September 24 & 25
 MAC, Dallas (CREMASTER 2), September 16
 Sharp Theatre at Ramapo College, NJ (CREMASTER 4)
 Vienna State Opera House, organized by Museum in Progress (CREMASTER 5), June 16
 Contemporary Art Center, New Orleans, organized in association with the Annual American Psychiatric Association Conference (CREMASTER 2), May 9
 Duisburg City Festival, organized by Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg, Germany (CREMASTER 1), May 6
 Weston Art Gallery, Cincinnati (CREMASTER 2), May 3
 Bard College, Annandale-on-Hudson (CREMASTER 4), April 23
 Center for Contemporary Art, Tel Aviv (CREMASTER 1 & 2), April
 Hamburg Kunsthalle (CREMASTER 1, CREMASTER 2 & 4), March
 Kunstverein Hannover (CREMASTER 2), March 8
 Flicks, Boise, ID (CREMASTER 2), March 22-29

2000

Shanghai Biennial (CREMASTER 4), November 2000 - January 2001
 The Contemporary, Atlanta Contemporary Art Center, (CREMASTER 2), December 5th
 Filmtheater't Hoogt, (CREMASTER 2 & 5)
 Kunsthau Zurich, Zurich
 Frac Basse-Normandie, LUX Cinema
 Kunstlerverein Malkasten, Dusseldorf, (CREMASTER 2), October 13-14
 Shanghai Biennial, China, (CREMASTER 4), November 6
 Detroit Institute of Arts, Michigan, (CREMASTER 2), October 18
 Festival de Rio, Brazil, (CREMASTER 2), October 5-19
 Inter Media City, Seoul, Korea, (CREMASTER 4), September 2-October 31
 Cleveland Cinema, (CREMASTER 2), September 30 & October 1
 Kanazawa Contemporary Art, Japan, (CREMASTER 4 & 5), September 9-15
 "CREMASTER 2", Stadtkino Basel, Cine y casi cine, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofia (CREMASTER 2 & 4), July 5 /August 4
 Art and Culture 2000, Site Santa Fe, New Mexico, (CREMASTER 2), May 23
 The Power Plant, Contemporary Art Gallery, Toronto, (CREMASTER 2), March 3
 Goteborg Film Festival, Sweden, (CREMASTER 2), January 28-February 6
 Metro, London, (CREMASTER 2), January 27-February 3

Kunsthalle Wien, Filmcasino, (CREMASTER 2), January 26-February 6
 Ecole des Beaux Arts, Tours, France, (CREMASTER 5), January 10
 Grand Illusion Cinema, Seattle, (CREMASTER 2), January 1-13

1999

Zeitwenden, Bonn, Germany, (CREMASTER 2), December 4 & 5
 Sammlung Goetz, Munich, Germany, (CREMASTER 4 & 5), December 6
 Hirschhorn Museum & Sculpture Garden, (CREMASTER 2), November 18 & 19
 Artsonje, Seoul, Korea, (CREMASTER 1 & 5), November 18 & 19
 Carnegie International, PA, (CREMASTER 2), November 4 1999 -March 2000
 MCA Chicago, (CREMASTER 2), October 29-30
 Film Forum, NY, (CREMASTER 2), October 13-November 4
 Detroit Institute of Art, (CREMASTER 5 & 1), September 30
 Pitti Immagine Discovery, Florence, Italy, (CREMASTER 2), September 23-28
 Temple Bar Production, Dublin, Ireland, (CREMASTER 1 & 4), September 23
 Glassel School of Art, Houston, Texas, (CREMASTER 4 & 5)
 Astrup Fearnley Museet, Oslo, (CREMASTER 1 & 5)
 Walker Art Center, Minneapolis, (CREMASTER 2), July 8- October 17
 IVAM, Valencia, Spain, (CREMASTER 4 & 5), May 22-30
 Artspace, New Zealand, (CREMASTER 5), May 6
 Temple Bar Production, Dublin, Ireland, (CREMASTER 5), April 29
 Austin Museum of Art, Texas, (CREMASTER 5), April 1
 Nanjo and Associates, Tokyo, (CREMASTER 1), April 16-25
 "Art in the News", Matthew Barney, CAM, University of South Florida, (CREMASTER 5) March 28
 International Film Festival, Cleveland (CREMASTER 4 & 5), March 23

1998

Slamdance Film Festival, Park City Utah (CREMASTER 5) - January 21
 Kunsthalle Wien (CREMASTER 1 & 4) at Filmcasino, Vienna – January 22
 Rotterdam International Film Festival (CREMASTER 5) January 28 - February 8
 "Facts and Fiction: Film and Video Festival" (CREMASTER 5), Cinema De Amicis, Milano, Italy - February 3
 "Wounds: Between democracy and redemption in contemporary art," Exhibition organized by Moderna Museet, Sweden, (CREMASTER 5), February 14 - April 26
 Copenhagen, Denmark February 27 - March 14 (2 screenings)
 Nuart Theater (CREMASTER 4 & 5)
 Los Angeles, California February 6 - 12
 METRO Cinema (CREMASTER 1 & 5) London, England, March 20 - 26
 14 de juillet Theater (CREMASTER 5) Paris, France March 23 - April 5
 Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, (CREMASTER 5), December 3
 "El jo divers," Cycle Sala Montcada of Fundacio "la Caixa," Barcelona, curated by Juan Antonio Alvarez Reyes, June 30 - July 8, 1998 (CREMASTER 1 & 5)

1997

Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, (CREMASTER 1 & 4)
 C3, Center for Culture and Communication, Budapest, Hungary, (CREMASTER 5)
 Film Forum, New York, (CREMASTER 5)

1996

Film Forum, New York (CREMASTER 1 & 4), July
 Flicks, Boise, Idaho, (CREMASTER 1 & 4), July
 San Francisco Museum of Modern Art (CREMASTER 1 & 4), May -June
 L.A. County Art Museum (CREMASTER 1 & 4), May
 Museum of Modern Art, New York (CREMASTER 1), February
 School of the Museum of Fine Arts, Boston (CREMASTER 4), February

1995

New York Film Festival (CREMASTER 1), October
 The Metro, London (CREMASTER 4), May
 Joseph Papp Public Theater, New York, (CREMASTER 4), April - May

Literaturliste

Selbstständige Literatur

- Aaron, Michele (Hg.) (2004) *Queer cinema: a critical reader*. Edinburgh: University Press.
- Austin, John L. (2007) Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam. [engl. *How To Do Things With Words* 1962]
- Barthes, Roland (1984) *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [franz. *Fragments d'un discours amoureux* 1977]
- Benshoff, Harry und Griffin Sean (Hg.) (2004) *Queer cinema – the film reader*. New York: Routledge.
- Bolter, Jay David und Gruisin, Richard (2001) *Remediation. Understanding New Media*. 4. Aufl. Cambridge, Mass et. al.: MIT Press.
- Bordwell, David und Thompson Kristin (Hg.) (2004) *Film Art. An Introduction*. 7. Aufl. New York, St. Louis, San Francisco et al.: McGraw-Hill.
- Braidt, Andrea B. (2008) *Film Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- Bröckling, Ulrich (Hg.) (2004) *Glossar der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith: (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [engl. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* 1990]
- Butler, Judith (1997) *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [engl. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* 1993]
- Carroll, Noël (1996) *Theorizing the moving image*. Madison: Cambridge University Press.
- Dagan, Miriam (2008) *Mathew Barneys Cemaster Cycle. Verhältnis zwischen Werk und der Außenwelt des Kulturbetriebs*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Doherty, Thomas Patrick (2007) *Hollywood's censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York: Columbia Univ. Press.
- Doty, Alexander (2000) *Flaming Classics. Queering the Film Canon*. New York, London: Routledge.

- Dyer Richard (2002): *The Matter of Images. Essays on representations*. 2. Aufl. London, New York et.al.: Routledge. [1993]
- Eberhardt, Joachim (2002) ‚Es gibt für mich keine Zitate‘. *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen: Niemeyer.
- Elsaesser, Thomas und Hagener Malte (2007) *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Engel, Antke (2002) Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. In: *Reihe Politik der Geschlechterverhältnisse*. Bd. 20. Hg. v. C. Klinger, E. Kreisky, A. Maihofer, B. Sauer. Frankfurt, New York et.al.: Campus Verlag.
- Haase Matthias (Hg.) (2005) *Outside. Die Politik queerer Räume*. Berlin: B. Books.
- Jagose, Annamarie (2005) *Queer Theory. Eine Einführung*. 2. Aufl. C. Genschel, C. Lay, N. Wagenknecht, V. Woltersdorff (Hg.) Berlin: Querverlag GmbH. [engl. 1996].
- Krämer, Sybille (2001) *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraß, Andreas (2003) (Hg.) *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lacleau Ernesto und Mouffe Chantal (2006) *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. 3. Aufl. Wien: Passagen-Verlag. [engl. *Hegemonie & socialist strategy. Towards a radical democratic politics* 1985]
- Mikos, Lothar (2003) *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Musner Lutz und Uhl Heidemarie (2006) *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker: 75-87.
- Posselt, Gerald (2005) *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Saussure, Ferdinand de (1931) *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 2. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter. [franz. *Cours de linguistique générale*. Hg. V. Charles Bally & Albert Séchéhaye. Lausanne, Paris et. al.: Payot, 1916]
- Seier, Andrea (2007) *Remedialisierung, Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster: Lit-Verlag 2007.
- Spector, Nancy (2002) *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*. Ostfilern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Malden: Blackwell Publishers.

Vielhauer, Annette (1999) *Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs*. Neuried : Ars Una.

Wagner, Hedwig (2006) Der dritte Weg – *gender* als performativer Akt und Performativität als Medialität. In: *(Post-)Gender. Choerographien/Schnitte. Medienumbrüche*. Bd.15 Hg. v. Walburga Hülk, Gregor Schuhen, Tanja Schwan. Bielefeld: transcript Verlag, S. 153-177.

Weber Stefan (Hg.) (2003) *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Wirth Uwe (Hg.) (2002) *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Unselbständige Literatur

Angerer, Marie-Luise (1994) It's so queer! Verschiebungen in der Differenz-Debatte im Rahmen einer feministisch-postmodernen Liaison. In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*. 1994/2. *Gleichheit-Differenz*. Baden-Baden: Nomos: 195-203.

Burtscher-Bechter, Beate (2004) Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien. In: *Einführung in die Literaturtheorie*. Hg. V. Sexl Martin. Wien: WUV: 257-288.

Carroll, Noël (2005) Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. In: *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Hg. v. Wartenberg Thomas E. und Curran Angela. London, Malden et al.: Blackwell Publishing: 11-21. [1996].

Cleto, Fabio (1999) Introduction: Queering the Camp. In: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Hg. v. Cleto Fabio. Edinburgh: Edinburgh University Press: 1-44.

Bronfen, Elisabeth (2002) Masculinity see under crisis. Die Verfilmungen der Teena Brendon. –In: *Masculinities – Maskulinitäten: Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Hg. v. Therese Steffen . Stuttgart, Weimar et. a.: Metzler: 126-146.

De Lauretis, Teresa (1991) »Queer Thoeory«: Lesbian and Gay Sexualities. *Differences* 6: iii-xviii.

Erhart, Julia (1999) Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay, and Queer Film and Media Criticism. In: *A Companion to Film Theory* Hg. v. Toby Miller & Robert Stam. Oxford: Blackwell: 165-182.

Hark, Sabine (2005) Queer Studies. In: *Gender @ Wissen. Ein Handbuch der Gender – Theorien*. 1. Aufl. Hg. C. von Braun, I. Stephan. Köln: Böhlau: 285-303.

- Hediger, Vinzenz (2004) Trailer Online. Der Hypertext als Paratext. Oder: Das Internet als Vorhof des Films. In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. v. Kreimeier Klaus und Stanitzek Georg. (Mitw.) Binczek Natalie. Berlin: Akademie Verlag: 283-301.
- Hediger, Vinzenz und Vonderau Patrick (2005) Landkarten des Vergnügens: Genres in Filmwerbung und Filmvermarktung. In: *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Hg. v. Hediger, Vinzenz und Vonderau Patrick. In: *Züricher Filmstudien*. Hg. v. Brinckmann Christine N. Marburg: Schüren: 240-249.
- Fischer-Lichte, Erika (2001) Für eine Ästhetik des Performativen. In: *Kultur – Analysen. Interventionen*. 10. Hg. v. J. Huber. Wien, New York u.a.: Springer Verlag: 21-45.
- Fischer-Lichte, Erika (2002) Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Wirth Uwe. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 277-301.
- Genschel, Corinna (2003) Queer Meets Trans Studies. In: Über den problematischen Stellenwert geschlechtlicher Transgression in *Queer Theorie. Dimensionen von ‚Gender Studies‘*. *Freiburger FrauenStudien* 12. Hg. v. Meike Penkwitt. Freiburg: jos fritz Verlag: 163-187.
- Jäger, Siegfried (2001) Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. In: *DISS-Studien*. Duisburg: Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung: 171-187.
- Krämer, Sybille (2002) Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: *Performanz*. Hg. v. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 323-346.
- Krämer, Sybille (2004) Kann eine performativ orientierte Medientheorie den Mediengenerativismus vermeiden? In: *ACT! Handlungsformen in Kunst und Politik*. Hg. v. G.J. Lischka und Peter Weibel. Bern: Benteli: 66-84
- Keller, Alexandra und Ward Frazer (2006) Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster. In: *Cinema Journal* 45. No. 2. Winter: 3-16.
- König, Kasper (2002) Vorwort. In: *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*. Hg. v. Spector Nancy. Ostfilern-Ruit: Hatje Cantz Verlag: x-xi.
- Lemke, Thomas (2004) Flexibilität. In: *Glossar der Gegenwart*. Hg. v. Bröckling Ulrich. (Mitw.) Krasmann Susanne und Thomas Lemke. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 82-89.

- Mersch, Dieter (2004): *Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste*. In: *ACT! Handlungsformen in Kunst und Politik*. Hg. v. G.J. Lischka und Peter Weibel. Bern: Benteli: 43-66.
- Öhner, Vrääh (2006) *Performativität und Medialität, Ereignis und Wiederholung. Medien als Ermöglichungen performativer Akte*. In: *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Hg. v. Lutz Musner und Uhl Heidemarie. Wien: Löcker: 75-87.
- Pias Claus (2003) *Poststrukturalistische Medientheorien. Überblick über den französischen Poststrukturalismus und die französische Postmoderne. (FOUCAULT, LYOTARD, DERRIDA, BAUDRILLARD, VIRILIO)* In: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Hg. v. Weber Stefan. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH: 277-294.
- Rauchut, Franziska (2006) *Wie queer ist queer? Folgen der Fixierung eines notwendig unbestimmten Begriffs*. In: *Geschlechter-Revisionen. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften*. Hg. v. Sabine Lucia Müller und Sabine Schülting. Königsstein, Taunus et al.: Helmer: 116-133.
- Renger, Rudi (2003) *Kulturtheorien der Medien. Angloamerikanische Cultural Studies (WILLIAMS, GROSSBERG, HALL, FISKE, HARTLEY) und ihr Einfluss auf die deutschsprachige Medienwissenschaft*. In: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Hg. v. Weber Stefan. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH: 154-180.
- Rich, Ruby B. (2004) *New Queer Cinema*. In: *New queer cinema: a critical reader*. Hg. v. Aaron Michele. Edinburgh: University Press: 15-23.
- Savoy, Eric (1999) "That ain't all she ain't". *Doris Day and Queer Performativity*. In: *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film*. Hg. v. Ellis Hanson. Durham, London, et al.: Duke University Press: 150- 183.
- Schoene, Berthold: (2006) *Queer politics, queer theory, and the future of "identity": spiraling out of culture*. In: *The Cambridge companion to feminist literary theory*. Hg. v. Rooney, Ellen Cambridge: Cambridge Univ. Press: 283-302.
- Schumacher, Eckhard: *Performativität und Performance*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Wirth Uwe. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 383-403.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2005) *Queere Performativität. Henry James' "The Art of the Novel"*. In: *Outside. Die Politik queerer Räume*. Hg. v. Haase Matthias. 1. Aufl. Berlin: b_books: 13-37.
- Seier, Andrea (2004) „Across 110th Street“: *Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN (USA 1997)*. – In: *Screenwise. Film, Fernsehen*,

- Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“ 15.-17. Mai 2003, Wien. Hrsg. M. Bernold, Andrea B. Braidt und Claudia Preschl. Schüren, Schüren Verlag GmbH: 44-57.
- Seier, Andrea (2006) Von ›Fauen und Film‹ zu ›Gender und Medium‹? – Überlegungen zu Judith Butlers Filmanalyse von *Paris is burning*. In: *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*. Hg. v. Annette. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften: 81-95.
- Smith Anna-Marie (1998) Das Unbehagen der Hegemonie. Die politischen Theorien von Judith Butler, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe. – In: *Das Undarstellbare der Politik. Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*. Hg. Marchart Oliver. Mitw. Butler Judith, Critchley Simon, Laclau Ernesto, Žižek Slavoj. Wien: Turai+Kant: 225-238.
- Spector, Nancy (2002) Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten. In: *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*. Hg. v. Spector Nancy. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag: 2-92.
- Stritzke, Nadyne (2006) (Subversive) Narrative Performativität. Die Inszenierung von Geschlecht und Geschlechtsidentitäten aus Sicht einer *gender*-orientierten Narratologie. In: *Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*. Bd. 42. Hg. v. Inge Stephan, Sigrid Weigel. In: *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Hg. v. Sigrid Nieberle und Elisabeth. Köln, Weimar, Wien et al.: Böhlau Verlag: 93-117.
- Turvey, Malcolm (2005) Can Scientific Models of Theorizing Help Film Theory? In: *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Hg. v. Wartenberg Thomas E. und Curran Angela. London, Malden et al.: Blackwell Publishing: 21-33. [2001]
- Weber Stefan (2003) Komparatistik: Theorien-Raum der Medienwissenschaft. In: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Hg. v. Weber Stefan. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH: 325-346.
- Withalm Gorja (2003) Zeichentheorie der Medien. Anwendungen von Semiologie (SAUSSURE) und Semiotik (PEIRCE, MORRIS) auf Kommunikation und Kultur (JAKOBSON, ROSSI-LANDI). In: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Hg. v. Weber Stefan. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH: 132-154.

Internetquellen

CREMASTER.NET. Konzept: Matthew Barney. Design und Produktion: Tony Morgan/ Glacier Field, 2004. LLC. Zugriff: 20.04. 2009.

Cremaster Fanatic. The Matthew Barney fan site. <http://cremasterfanatic.com/>. Zugriff: 12.05.2009.

Bordwell, David (2007) „3 notions about CREMASTER 2. In: *Observations on film art and 'Film Art'*. Hg. v. Thompson Kristin und Bordwell David. <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=418>. Zugriff: 12. 04. 2009.

Dorn, Nico (2003) Intertextualität in Ingeborg Bachmanns Der gute Gott von Manhattan. Jan und Jennifer: ein klassisches Liebespaar? In: *TextTexturen. Texte zur Literatur, Sprache, Geschichte, Philosophie und Kultur*. Hg. v. Nico Dorn. http://www.texttexturen.de/arbeiten/bachmann_manhattan/. Zugriff: 15. 03. 2009.

Foundas, Scott (2003) Self-Portraiture Meets Mythology. Matthew Barney Talks About His “Cremaster Cycle”. *indieWIRE*. http://www.indiewire.com/article/self-portraiture_meets_mythology_matthew_barney_talks_about_his_cremaster_c/. Zugriff: 03. 04. 2009.

Hickethier, Knut (1996) „Zur Analyse des Visuellen, des Auditiven und des Narrativen.“ Auszug der 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart /Weimar: J. B. Metzler Verlag. S. 42- 155. In: *LMZ. Media Cultur Online*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hickethier_filmanalyse/hickethier_filmanalyse.pdf. Zugriff: 22. 04. 2009.

Kaiser, Tina Hedwig (2009). „Die Ahnung des Grauens“. In: *Schnitt Online*. Hg. v. Nikitin Nikolaj. <http://www.schnitt.de/202,1344,01>. Zugriff: 22. 03. 2009.

Kienzl, Michael (2005) Kritik zu The Cremaster Cycle. <http://www.critic.de/filme/detail/film/the-cremaster-cycle-331.html>. Zugriff: 12. 4. 2009.

Nessel, Sabine (2008) Vergessen wir nicht – das Kino! Die Rede vom Kino vor und nach der Filmsemiologie. In: *Nach dem Film. No.5*. <http://www.nachdemfilm.de/no5/nes04dts.html>. Zugriff: 22.10.2008.

Obrist, Hans-Ulrich (2002) Artist Project. Interview between Hans-Ulrich Obrist and Matthew Barney. *Tate Magazine*. Issue 2. <http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/barney.htm>. Zugriff: 24. 4. 2009.

Rich, B. Ruby (2009) Queer And Present Danger. In: *Sight & Sound*. März 2000.
<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/80/>. Zugriff: 22.02.2009.

Rosa Antifa Wien. *Que[e]r - was ist das?*
http://www.raw.at/queer/queer_inhalt.htm#WarumQueer. Zugriff: 16.10.2008.

Stoeber, Michael (2007) Interview mit Matthew Barney am 05. 10. 07 im Mönchehaus
Museum Goslar. Schüler fragen – der Künstler antwortet. Hannover.
http://www.moenchehaus.de/traeger/barney/PDF/Matthew_Barney_Interview.pdf. Zugriff: 02. 03. 2009.

Filmografie

Boys Don't Cry. Regie: Kimberly Peirce. Drehbuch: Kimberly Peirce und Andy Bienen. USA: Fox Searchlight Pictures, 1999. 118'.

Being John Malkovich. Regie: Spike Jonze. Drehbuch: Charlie Kaufman. USA: Gramercy Pictures, 1999. 112'.

Calamity Jane. Regie: Butler, David. Drehbuch: James O'Hanlon. USA: Warner Bros. Pictures, 1953. Fassung: DVD: Warner Home Video, 2003. 97'.

Chicago. Regie: Rob Marshall. Drehbuch: Bill Condon. Buch: Bob Fosse und Fred Ebb. USA, D: Miramax Films, 2002. 113'.

Cremaster 1. Regie und Drehbuch: Barney, Matthew. USA: Barbara Gladstone Galerie und Matthew Barney, 1996. 40'.

Cremaster 2. Regie und Drehbuch: Barney, Matthew. USA: Glacier Field LLC, 1999. 79'.

Cremaster 3. Regie und Drehbuch: Barney, Matthew. USA: Glacier Field LLC, 2002, 182'.

Cremaster 4. Regie und Drehbuch: Barney, Matthew. USA, FR, UK: Artangel Media/Barbara Gladstone Gallery/ Foundation Cartier Paris/ The Arts Council of England, 1995, 42'.

Cremaster 5. Regie und Drehbuch: Barney, Matthew. USA: Barbara Gladstone Gallery, 1997, 55'.

Paris Is Burning. Regie und Drehbuch Livingston, Jennie. USA: Off White Productions Inc., 1990. Fassung: VHS: Salzgeber & Co. Medien GmbH, 1997. 78'.

Magnolia. Regie und Drehbuch: Anderson, Paul Thomas. USA: Ghoulardi Film Company/ New Line Cinema/ The Magnolia Project, 1999. Fassung: DVD: Kinowelt Home Entertainment, 2008. 181'.

Magnolia (Trailer). Regie und Drehbuch: Anderson, Paul Thomas. USA: Ghoulardi Film Company/ New Line Cinema/ The Magnolia Project, 1999. Fassung: DVD: Kinowelt Home Entertainment, 2008. 167''

Mansfield Park. Regie und Drehbuch: Patricia Rozema. Buch: Jane Austen. UK: Arts Council of England, 1999. 112'.

The Order-Cremaster 3. Regie und Drehbuch: Barney, Matthew. USA: Glacier Field LLC, 2002. Fassung: DVD: Rough Trade Distribution GmbH, 2004, 31'.

The Cremaster Cycle (Trailer): CREMASTER.NET. Konzept: Matthew Barney. Design und Produktion: Tony Morgan/ Glacier Field, 2004. LLC. 222''.
http://www.cremaster.net/cc_trailer/cc_trail4.htm. Zugriff: 20.04. 2009.

The Brandon Teena Story. Regie und Drehbuch: Susan Muska und Gréta Olafsdóttir.
USA: Bless Bless Productions, 1998, 89'.

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber_innen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1-53: Screenshots der Verfasserin, entommen aus: *The Cremaster Cycle (Trailer)*:CREMASTER.NET. Konzept: Matthew Barney. Design und Produktion: Tony Morgan/ Glacier Field, 2004. LLC. 222''. http://www.cremaster.net/cc_trailer/cc_trail4.htm. Zugriff: 20.04. 2009.

Abbildungen 54-175: Screenshots der Verfasserin, entommen aus: *Magnolia (Trailer)*. Regie und Drehbuch: Anderson, Paul Thomas. USA: Ghouardi Film Company/ New Line Cinema/ The Magnolia Project, 1999. Fassung: DVD: Kinowelt Home Entertainment, 2008. 167''

Kurzfassung

Die Entscheidung die Kookkurrenz der Termini queer und Performativität innerhalb film/kino(theorie)interessierter Beschäftigungen ins Zentrum meiner Arbeit zu stellen, ergibt sich mitunter aus der Beobachtung, dass sich die Termini durch eine ähnliche theoretische Handhabungen auszeichnen. Beide Begriffe fluktuieren zwischen differenten semantischen/semiotischen Determinierungen, Zuschreibungen von Einsatzbereichen und Verheißungen der Anwendungen. Zugleich finden sie sich jedoch in einer Unzahl (kon)textueller Setzungen wieder, in denen Autor_innen nicht nur thematische Analogien zwischen den Systematiken queer und Performativität ausmachen, sondern vielmehr die wechselwirkende Bedingtheit der beiden Begriffe betonen.

Ausgehend von Skizzierungen der Begriffsgeschichten der Termini sollen deren Anwendungsmöglichkeiten wiedergegeben werden, um Einsichten in die Prozessualitäten der Bedeutungskonstitutionen zu gewinnen. Autor_innen plädieren einerseits dafür, die Termini für die Beschreibung medialer Prozesse – wie jenen des Film/Kinotheoriediskurses – zu funktionalisieren, andererseits aber auch, mittels Film/Kinosystematiken Deutungsmöglichkeiten von queer und Performativität anzubieten. Aus dem Zusammendenken dieser differenten theoretischen Positionen, die jene Konzeptionen zu den Begriffen mitführen, speist sich m. E. eine produktive Anwendungsmöglichkeit, die sich aus der Verquickung der Termini schöpfen lässt.

Diese konzeptionelle Zusammenführung von queer und Performativität als methodische Herangehensweise medientheorieinteressierter Beschäftigungen werde ich anhand der vergleichenden Analyse von Matthew Barneys THE CREMASTER CYCLE (FR, UK, USA 1994-2002) und Paul Thomas Andersons MAGNOLIA (USA 1999) erproben.

Abstract

The decision of focusing my work on the co-occurrence of the terms queer and performativity within occupations interested in film/cinema(theory), is apparent from the observation that the terms are characterized by a resembling theoretical handling. Both terms fluctuate between different semantic/semiotic determinations, attributions of functional range and promises of application. Moreover they reappear in vast number of different (con)texts, in which authors not merely perceive thematic analogies among the systematics of queer and performativity, but rather emphasize the reciprocal conditionality of both terms.

In order to gain insight into the processualities of constitutions of meaning, the applicability of the terms should be described, based on adumbrations of their conceptual histories. Both terms – taken from the different theoretical fields – recur increasingly in current media orientated debates. On the one hand authors plead in favour of functionalising the terms for description of medial processes – such as the theoretical film/cinema-discourse – on the other hand, they advocate for providing interpretations of queer and performativity through film/cinema-systematics.

The word performativity shifts the focus of my work on constitutional processes, changes and dynamics of media, whereas the historicity of the term queer – functionalized as an example – refers to the changeableness of representational systems. The junction of these different conceptions of the terms queer and performativity offers a productive method to analyze mediatheory-interested works. This method is demonstrated on the comparative analysis of Matthew Barney's *THE CREMASTER CYCLE* (FR, UK, USA 1994-2002) and Paul Thomas Anderson's *MAGNOLIA* (USA 1999).

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Michaela Lutz
Geburtsdatum: 23.07.1986
Geburtsort: Rum in Tirol

Ausbildung

1992-1996: Volksschule Mils
1996-2000: Hauptschule Hall
2000-2004: Oberstufenrealgymnasium Fallmerayerstraße Innsbruck
Seit Oktober 2004: Studium der Studienrichtung Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung

2007: Regiehospitantz: *Fidelio* von Ludwig van Beethoven. Regie: Karl Sibelius, Oper Klosterneuburg.
2007: Regiehospitantz *Wer hat Angst vor Virginia Woolf* von Edward Albee. Regie: Antoine Uitdehaag, Volkstheater Wien.
2008: Regiehospitantz Burgtheater *Die Rosenkriege* von William Shakespeare. Regie: Stephan Kimmig, Burgtheater Wien.
Seit 2008: Kompensariefbetreuung *Die Rosenkriege* von William Shakespeare. Regie: Stephan Kimmig, Burgtheater Wien.
2008/09: Regiehospitantz *Der Schein trügt* von Thomas Bernhard. Regie: Nicolas Brieger, Burgtheater Wien.
2009: Dramaturgiehospitantz *Trilogie des Wiedersehens* von Botho Strauß. Regie: Stefan Bachmann, Burgtheater Wien.